

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



O Modernismo de Clement Greenberg: forma e conteúdo

Ana Cristina Henriques Mendes da Silva

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor João R. Figueiredo, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

2017

Conteúdos

3 Agradecimentos

4 Dedicatória

5 Resumo & Palavras-chave | Abstract & Keywords

8 Capítulo I

27 Capítulo II

40 Capítulo III

53 Capítulo IV

57 Capítulo V

62 Capítulo VI

67 Capítulo VII

76 Capítulo VIII

82 Conclusão

84 Anexos

94 Bibliografia

Agradecimentos

Esta dissertação resultou de um desígnio pessoal em vencer inércias e perplexidades, nomeadamente no que ao mundo da arte moderna diz respeito. Mas se o percurso se iniciou de forma solitária, ele só foi possível por me ter cruzado com intelectuais e seres humanos de excelência.

Em primeiro lugar, quero agradecer a todos os professores do mestrado em Teoria da Literatura que me lembraram que “só sei que nada sei” e que me estimularam a saber e a conhecer mais. Ao meu orientador, o professor João Figueiredo, quero agradecer a liberdade intelectual que sempre promoveu, as conversas estimulantes e todo o demais apoio. Depois, agradeço a todos os meus colegas, que souberam sempre ser muito mais do que isso: o Tomás, o João Almeida, o Tiago Clariano, o João Bray, a Sofia, a Cristina e a Ning. Sou-vos mesmo muito grata porque estiveram sempre presentes, mesmo que não fisicamente.

Para terminar, agradeço ao meu ombro amigo e aos meus alunos. E à AC, porque sem ela muito deste percurso teria sido muito mais difícil.

À minha mãe, como agradecimento.

À minha filha, como exemplo.

Resumo

Passados vinte e três anos da sua morte, Clement Greenberg continua a ser um nome a ter em conta na crítica de arte contemporânea, nomeadamente quando falamos de Modernismo. Não se pode escamotear a importância da sua teoria, geralmente apelidada de formalista, nem a influência que a mesma teve em gerações de artistas, desde os anos 30 do século XX até aos nossos dias. Também é um facto que, se por um lado, encontramos múltiplos defensores e até discípulos, por outro gerou fortes críticas e tentativas várias de desconstrução dos seus princípios artísticos. Partindo da leitura de um corpus de textos de Greenberg escritos desde o final da década de 30 até à década de 80 do século XX, procura-se, ao longo desta dissertação, analisar as implicações da teoria de Greenberg no percurso da arte moderna, essencialmente na pintura mas também na escultura, explicitando as dissensões entre Greenberg e outros críticos de arte. Mostrar-se-á, assim, o percurso da arte modernista desde o Impressionismo até Jasper Johns e Robert Rauschenberg, polemizando as referências que nomes maiores da crítica de arte, como sejam Michael Fried, Leo Steinberg e Rosalind Krauss, fazem à obra de Greenberg. No final, pretende-se que o percurso feito ao longo de cerca de 80 anos de pintura e escultura demonstre como a visão de um só homem se revelou tão importante e fundamental quanto a dos artistas.

Palavras-chave: Arte; Greenberg; Modernismo; Rauschenberg; pintura.

Abstract

Twenty-three years after his death, Clement Greenberg is still someone to be taken into account in the world of contemporary art criticism, especially when we speak of Modernism. One cannot minimize the importance of his theory, usually referred to as formalist, or the influence it has had on the generations of artists from the 1930s to the present day. It is also a fact that, on one hand, there are multiple defenders and followers of his theory, but on the other hand, he also generates strong criticism and meets several attempts to challenge his aesthetic principles. The goal of this dissertation is to analyze the implications of Greenberg's theory in the course of modern art, basically in painting but also in sculpture, using a corpus of texts written by Greenberg since the end of the 1930s to the 1980s, explaining the dissensions between Greenberg and the other art critics. This will encompass the course of Modernist art from Impressionism to Jasper Johns, and Robert Rauschenberg, and then polemizing the commentary that major names in art criticism, such as Michael Fried, Leo Steinberg, and Rosalind Krauss made to the work of Greenberg. Consequently, it is argued that the journey made across 80 years of painting and sculpture by Greenberg demonstrates how the vision of one man became as important and critical as that of the artists themselves.

Keywords: Art; Greenberg; Modernism; Rauschenberg; painting.

NOTA PRÉVIA: As imagens, que se encontram no final de cada capítulo, são reproduzidas a partir das fontes indicadas. Todas as traduções, salvo indicação contrária, são da minha responsabilidade. As notas têm um carácter complementar e destinam-se a informações adicionais ou bibliográficas de vários pontos debatidos no texto.

Grande parte da teoria de crítica de arte formalista de Clement Greenberg, ainda que ele não a denomine nestes termos, aparenta assentar na dicotomia entre a pintura dos Clássicos¹ e o Modernismo, sendo a função deste “manter a cultura *em movimento*”². Situando o início do Modernismo na pintura de Manet (e, no que diz respeito à literatura, em escritores como Baudelaire e Flaubert), Greenberg faz um diagnóstico dos males do academicismo (não forçosamente como sinónimo de arte feita nas Academias, em muitos casos verdadeiros locais de florescimento da cultura), afirmando que é uma forma de tomar por garantido o que já é conhecido, sem dar lugar a mudanças ou a tentativas de evolução dentro do que já existe. Esta forma de estar na arte, que não é característica de um momento histórico específico mas que ciclicamente vai (re)aparecendo, pode gerar controvérsias pontuais mas tem como objectivo produzir consensos e resultar em ganhos (financeiros, intelectuais, sociais ou artísticos) para os seus autores. É um ciclo vicioso e viciado e resulta num imobilismo decadente. Não se responde a nada porque não se questiona, não se arrisca porque tudo se mantém dentro do expectável. Não tem necessariamente que ser má arte — mas não é, nunca, boa arte.

Um dos pressupostos em que esta dicotomia assentaria seria a perspectiva que Greenberg tem daquilo que são as características intrínsecas da arte modernista e que é fruto de processos de depuração, a que se oporia a ilusão das três dimensões dos Clássicos, resultado de contaminações. A caracterização que faz da boa arte resulta de

¹ Tradução minha de *Old Masters*, por me parecer mais próxima do espírito não só do original mas também das dicotomias a que deu origem.

² “keep culture *moving*” (“Avant-Garde and Kitsch”, 1939, in *Art and Culture, Critical Essays*), p. 5.

uma visão apontada por alguns outros críticos (leiam-se, mais à frente, as críticas de Leo Steinberg) como *reducionista*, já que restringe a “arte avançada”³, a realmente boa, a de sucesso, àquela que foi capaz de se depurar de todas as influências extrínsecas e de marcas das outras artes, reduzindo-se ao que é próprio da sua essência: a “qualidade plana da superfície (*flatness*)” e as duas dimensões. Se os clássicos usavam a arte para esconder a arte, com técnicas ilusionistas que iludiam o olhar, os modernistas usam-na para revelar a arte, mostrando não só a tela mas também as limitações físicas desse mesmo suporte. O que era um constrangimento para os Clássicos (a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades dos pigmentos) torna-se uma mais-valia para os modernistas. A pureza é a metodologia a seguir e a qualidade plana da superfície, descrita por Greenberg como uma condição inerente à pintura, é o único elemento que é exclusivamente seu, já que tanto a forma (*shape*) como o uso das cores também estão presentes quer na escultura quer no teatro. Tal como um oleiro inevitavelmente produz peças em três dimensões, assim a qualidade plana da superfície da tela, se tratada como tal, sem ilusões realistas ou tentativas miméticas, se traduzirá numa pintura a duas dimensões, expondo o seu *medium*. Este é o processo que lhe permite autonomizar-se das outras artes. Estamos, então, perante uma arte purgada dos elementos que não os intrinsecamente seus.

Obviamente, Greenberg tem a noção precisa da impossibilidade de atingir o grau de pureza a que se refere. A experiência ensinou-lhe que é um conceito inatingível, “uma

³ Greenberg refere-se a uma “*advanced art*” em “Modernist Painting”, 1960, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*.

ilusão útil para as vanguardas”⁴. Basta pensar-se que, a partir do momento em que se inscreve a primeira pincelada numa tela, a qualidade plana da superfície desaparece e tal facto é imutável e inelutável. Desta forma, o trabalho de cada arte é então reduzir-se ao que de mais intrínseco tem e, se é verdade que, por um lado, a pureza diminui e limita a área de influência de cada arte, por outro também é o que lhes vai permitir serem donas e senhoras de si próprias, curando-se dos males do academicismo. Este processo mostra que o que é particular de cada arte coincide com a natureza do seu *medium*, e o da pintura é a superfície onde se pinta e de onde deriva a condição ou propriedade básica desse mesmo *medium*, a qualidade plana da superfície.

A ligação entre esta propriedade e o Modernismo pode não ser imediatamente aceite se tivermos presentes, por exemplo, as efígies egípcias ou as imagens nos Biombos Nambam⁵, em que as personagens aparecem “planas”, sem noção de profundidade, como se tivessem sido achatadas contra a superfície em que foram pintadas. Assim, poderia até parecer que estaríamos perante um retrocesso e não perante algo de novo e que permitiu uma “evolução” da arte. No entanto, ainda que para Greenberg vá ser muito importante a referência a toda a arte que precede o Modernismo (uma mais do que outra), não é deste tipo de qualidade plana da superfície

⁴ Greenberg justifica-se pelo facto de não se ter apercebido desta impossibilidade quando escreveu “Towards a Newer Laocoon”, afirmando que “eram conceitos demasiado recentes para colocar entre aspas palavras como *puro* e *pureza*”, o que teria indiciado um uso condicionado destes conceitos (“A Public Debate with Clement Greenberg”, in *Clement Greenberg Between the Lines*), p. 146.

⁵ As gravuras japonesas (*ukiyo-ye*) tiveram uma grande influência em artistas que Greenberg já considera modernistas, como Degas e Monet. Hokusai, um dos nomes grandes da arte japonesa do século XIX, é considerado uma “figura modal de muito do Modernismo ocidental. Sem Housaki poderia nem ter havido Impressionismo”, tal a sua influência (<http://www.bbc.com/culture/story/20150409-the-wave-that-swept-the-world>).

que falamos, pois não resulta de uma deliberação, mas sim do facto de a noção de perspectiva ainda não ter sido descoberta. Além disso, o objectivo era “pintar a realidade” ou “pintar como na realidade”, e não chamar a atenção para a superfície plana onde eram pintadas. Pelo contrário, o modernista não só não quer “pintar a realidade”, como ainda vai pintar de forma a expor a propriedade plana do *medium*.

Há que realçar que Greenberg não afirma que a qualidade plana da superfície seja uma propriedade recente da pintura, já que os Clássicos, de tão conscientes dessa condição irreduzível da arte, escolhiam escondê-la numa ilusão de três dimensões, enquanto que, posteriormente, os modernistas a assumem declaradamente. Isto traduz-se numa simples fórmula: nos Clássicos, a imagem vê-se antes da pintura (por pintura entenda-se o conjunto de formato, técnica, cores, etc.); no Modernismo, em primeiro lugar vê-se a pintura (resultado da selecção do *medium*, das cores, das pinceladas, entre outras) e só depois a imagem. Tal provém de uma distinção disjuntiva entre a ilusão óptica dentro ou através da qual apenas se pode “viajar” com o olhar, a dos Modernistas, e uma ilusão do real, na qual nos conseguimos imaginar a entrar, a dos Clássicos⁶. Não estamos, como se constata, perante uma dicotomia simplista do tipo “Clássicos = má arte / Modernismo = boa arte”, nem nada que se pareça. A distinção é, neste contexto, entre estagnação e evolução: fazer mais do mesmo ou avançar, mudando. Greenberg constata, portanto, que é na rendição ao *medium* e não na sua

⁶ “can only be seen into; can be travelled through, literally or figuratively, only with the eye [...] one could imagine oneself walking into” (“Modernist Painting” in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*), p. 90.

ocultação que a arte evolui e que a boa arte é produzida, afirmação esta que não é apresentada como uma prescrição, mas sim como uma asserção.

Assim, é a exposição desta condição da pintura (e não o seu disfarce, como faziam os mestres do ilusionismo visual) que vai permitir que o Modernismo a salve⁷ do caminho de decadência em que entrara, num movimento constante para manter os padrões de qualidade que o passado nos legou, não no sentido de os imitar, mas sim de emular esses mesmos padrões. Aqui desmistifica-se logo uma aparente oposição que Greenberg faria entre os Clássicos e o Modernismo e que tão atacada vai ser por outros críticos de arte. Não é que ela não exista, pois há oposição, como acima se referiu, mas uma corrente não exclui a outra e o caminho da arte Modernista, segundo Greenberg, não se construiu por oposição ao dos Clássicos.

Steinberg, o autor de “Other Criteria”, paladino de Robert Rauschenberg e o criador do conceito de “pinturas em leito horizontal (*flatbed paintings*)”⁸, é um dos que se insurge contra a teoria de Greenberg e o formalismo em geral, precisamente por a considerar dicotómica, porque é exclusivista e resulta de uma maneira demasiado simplista de ver a arte: por um lado, o ilusionismo dos Clássicos, por outro, a qualidade plana da superfície do Modernismo. Também Michael Fried, autor do ensaio seminal

⁷ “holding operation” é a expressão utilizada por Greenberg em “Modern and Postmodern” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>), 1979.

⁸ Steinberg explica que se apropriou do conceito usado nas máquinas de impressão gráfica (*flatbed printing press*) e que se refere a uma superfície horizontal onde a impressão horizontal repousa. O seu objectivo era descrever as características da superfície do plano de imagem característico dos anos 60, que vê como uma superfície pictórica cujo ângulo é previamente definido e alterado tendo em conta a postura do observador.

sobre o Minimalismo⁹ “Art and Objecthood”, nas suas observações sobre a pintura do século XVIII francês (nomeadamente no estudo da obra de Jacques-Louis David, em *Absorption and Theatricality*, de 1976), constata que a arte dos Clássicos já tinha como preocupação quer a forma quer o *medium*, acusando Greenberg de não a contemplar na sua teoria.

Se fosse exactamente esta a visão de Greenberg, ambos teriam tido razão na sua crítica, já que a pintura clássica não se limita, obviamente, a este ilusionismo visual. Aliás, nem nenhum observador acha, como resultado da tal ilusão das três dimensões, que o que está nos quadros seja a realidade. Por exemplo, posso até considerar que um determinado retrato pintado por Dürer ou Courbet, por ser tão idêntico à pessoa retratada, seja efectivamente essa pessoa, mas, ainda que o meu olhar possa por breves instantes ser enganado por essa ilusão, quase imediatamente o meu cérebro se encarregará de a desfazer. Além disso, certo é que a pintura clássica não se preocupa, única e exclusivamente, em esconder a arte com a arte. Por exemplo, é-me impossível olhar para um Fra Angelico ou um Vermeer sem me sentir maravilhada, em primeiro lugar, pelos seus azuis. Isto é tanto mais verdade quanto também se reconhece um Boticelli ou um Rembrandt muito mais pelo estilo do que pelo assunto retratado. E mesmo que sejamos completamente leigos e o nosso olhar seja o de alguém que olha pela primeira vez, a reacção será de admiração por o quadro ser tão fantasticamente *parecido* com a realidade e não porque *é* a realidade (a não ser que nos ponhamos no

⁹ Foi um filósofo britânico, Robert Wollheim, que indirectamente cunhou o termo “Minimalismo” em “Minimal Art”, um ensaio de 1965 em *Arts Magazine*, analisando o surgimento de um novo tipo de arte-objectos com “conteúdo artístico mínimo”. Fried chamou-lhe-á Literalismo. Outras designações são “ABC Art”, usado por Barbara Rose, ou “Objectos Específicos”, termo de Donald Judd.

lugar dos passarinhos a olhar para as uvas no quadro de Zêuxis, na história de Plínio, o Velho, mas isso implicaria uma ausência de cognição que nos está vedada enquanto seres pensantes, por mais leigos ou incautos que sejamos).

Consequentemente, não é só o Modernismo que “usa a arte para chamar a atenção para a arte”¹⁰, pois parece ser evidente que também os Clássicos já o faziam. Como confirmação do seu argumento contra Greenberg, Steinberg enumera algumas das formas usadas pelos Clássicos para chamar a atenção para a arte, como sejam as cores, a multiplicidade de detalhes, a beleza sobrenatural, citações, referências a outros artistas, mudanças de escala, justaposição de níveis da realidade ou o assunto (nas pinturas que retratam os ateliers dos artistas, por exemplo, em que o próprio conteúdo retrata o acto de criar)¹¹, e que lembram ao observador que está a olhar para um “objecto plano” (uma tela, placas de madeira ou uma parede). Concedendo que Greenberg admite que os Clássicos sempre tiveram em conta a tensão entre a superfície onde pintam e a ilusão de ausência dela, Steinberg considera ainda assim que esta argumentação é muito frágil porque está dependente de uma questão de ênfase: ou seja, os Modernistas colocam maior ênfase na exposição do *medium* do que os Clássicos, pelo que a diferença entre Clássicos e Modernistas recai, então, na subjectividade do observador. Steinberg olha para Greenberg como alguém para quem as áreas cinzentas não existem, apenas o preto ou o branco, uma vez que, como já referido, Greenberg

¹⁰ Greenberg, “Modernist Painting”, 1960, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 86.

¹¹ Steinberg, “Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, 1972, pp. 72-74.

divide as obras entre aquelas em que se pode viajar dentro, as dos Clássicos, e as que se atravessam apenas visualmente, as dos modernistas.

Greenberg resolve este aparente dilema aplicando a ambas o conceito de *ilusionismo*, distinguindo apenas o tipo de cada um: ilusionismo visual, que é o dos Modernistas, e ilusionismo táctil ou cinético, o dos Clássicos, retirando, desta forma, base de sustentação à crítica de Steinberg. Parece-me, assim, que a grande diferença entre estes dois críticos, no que à temática do ilusionismo diz respeito, é que, para Greenberg, os Clássicos usaram a realidade para neutralizar os efeitos do *medium*, enquanto que para Steinberg os Clássicos usavam a pintura “para neutralizar os efeitos da realidade”¹².

No entanto, afigura-se-me que Steinberg tem um ponto a seu favor na crítica que faz ao modo, esse sim dicotómico, como Greenberg se refere à forma como observamos cada uma das obras: *viajamos dentro* de uma obra clássica, *atravessamos visualmente* uma pintura modernista. Para rebater esta visão, Steinberg questiona se o facto de eventualmente o observador estabelecer uma relação entre uma mancha de tinta numa tela (seja ela abstracta ou expressionista) e alguma realidade sua conhecida não acabará também por vir a tornar a arte abstracta tão “ilusionista” quanto a dos Clássicos. Imagine-se que, ao olharmos para o tríptico central da capela de Rothko, apesar de estarmos “apenas” perante manchas em tons de vermelho, fazemos uma associação metafórica entre essa mancha de cor e a manta de uma tia-avó com os mesmos tons. E que, assim, aquela pintura passa a significar, para nós, uma infância

¹² Steinberg, “Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, 1972, p. 71.

feliz. Em consequência, cada vez que olharmos para a tela é a “manta” que vemos e não a mancha abstracta que efectivamente Rothko pintou. Não estaremos então perante uma obra “ilusionista”? Se o meu olhar percepção uma imagem de uma manta, então diante de mim está a ilusão de uma manta. Dir-me-ão que é um caso isolado ou pouco provável e eu responderei dizendo que é uma possibilidade.

Também o oposto é perfeitamente possível, como ficou provado anteriormente quer pelas afirmações de Steinberg quer pelas minhas menções aos azuis de Fra Angelico e de Vermeer, que vejo sempre antes de reconhecer o que está retratado na pintura, ou seja, antes de ser induzida a iludir-me com uma tridimensionalidade virtual.

Parece-me que esta forma de colocar o observador como um dos elementos que faz parte da obra de arte, através do modo como a vê, é uma possibilidade que Fried poderia subscrever, já que ultrapassa o estrito conceito de Greenberg de opticalidade (qualidade ou efeito de experiências puramente ópticas) para introduzir o observador dentro não do processo artístico mas dos seus efeitos. Fried não exclui esta visão¹³, desde que tal não resulte em “teatralidade”¹⁴, para ele o pior dos males da pintura, na

¹³ O que Fried rejeita é a presença do observador no momento da elaboração da obra e/ou que a obra final venha a depender da presença dele como parte da mesma, como no literalismo.

¹⁴ Fried explica a ideia de “teatralidade” na arte em *Absorption and Theatricality*, de 1980, associando-a à pintura que se apresenta como se fora um palco. Tal como no teatro, o espectador/observador é colocado perantes sucessivos encenações/quadros (*tableaux*), sendo o resultado catastrófico, pois sacrifica-se a técnica à função didáctica ou ao impacto que terá no espectador, tudo isto para proporcionar uma ilusão dramática/ilusionista. O contrário deste conceito de teatro que está na base da “teatralização” de Fried é o teatro de Brecht, com a ideia de distanciamento ou de estranhamento. Se no teatro isso é feito à custa de artifícios como o uso da luz ou a projecção de imagens ou ainda a não representação do texto por parte dos actores, substituindo-o quer por declamação quer por “diálogo” com o público, na pintura encontramos o que tem vindo a ser afirmado por Greenberg e que é retomado por Fried: a reflexão da obra sobre si mesma (uma meta-arte, no fundo) e a apresentação dos seus

linha das críticas feitas por Diderot que refere, de forma elogiosa, uma tradição de negação da presença do observador que começa em Chardin¹⁵. Já para Greenberg, no campo estritamente formalista, essa associação metafórica produzida pela mente e pela imaginação do observador não faz parte da análise da obra de arte, atendo-se a mesma a critérios puramente intrínsecos à sua própria especificidade. Mais uma vez, inteligentemente, Greenberg fugiria a uma polemização deste tipo entre avaliar uma obra pelas suas características internas ou pela recepção que o observador faz da mesma: refutando a ideia de que exista uma arte formalista (as propriedades exclusivas da pintura é que são formais), mantém bem distinta a separação entre critérios objectivos de análise (os já referidos) e interpretações subjectivas e/ou emocionais que dela se possam fazer (como acontece no modelo de crítica expressionista de R.G. Collingwood em *The Principles of Art*)¹⁶. A melhor arte é a que é deliberada: a representação e a ilusão não são qualidades intrínsecas da pintura e esta autonomiza-

artifícios. O resultado é que tanto numa peça brechtiana quanto numa pintura modernista em nenhum momento o espectador/observador se esquece de que está perante uma obra, uma construção, e não perante uma recriação ilusória da realidade.

¹⁵ Seguindo o pensamento de Diderot, Fried diz que a relação entre arte (nomeadamente a pintura) e observador não é nova. Ao século XVIII ele vai buscar exemplo de vários pintores franceses (Géricault, Courbet ou Jacques-Louis David) para quem a ideia de um observador está implícita no momento da elaboração da obra de arte, já que tanto aparecem nos seus quadros, por exemplo, personagens que nos interpelam directamente olhando “para fora do quadro”, como se apresentam perspectivas “viradas para fora”, como seja o exemplo do quadro de Chardin, *Jeu de Cartes*, que mostra simultaneamente dois pontos de vista, o da personagem e o do observador. Também refere pinturas que se propõem “ignorar” o espectador (“*unawareness of the beholder*”), a que Fried chama a suprema ficção da não presença do observador. Veja-se, mais uma vez de Chardin, *L’Aveugle*, em que se joga com o facto de a personagem do quadro ser cega.

¹⁶ Para Collingwood, a imaginação e o pensamento são, na produção artística, no mínimo tão importantes quanto a expressão de emoções.

se ao validar-se com critérios que lhe são intrínsecos. Daqui decorre ainda o facto de Greenberg enjeitar o surrealismo, pois é fruto do inconsciente e, como tal, resulta de uma ausência de deliberação.

Em relação ao próprio conceito de qualidade plana da superfície, que Greenberg afirma ser condição inerente da obra pictórica, Steinberg também o contesta, não só por ser reducionista, mas também porque afirma que apenas existe na imaginação pois não é mais do que uma “qualidade plana idealizada da superfície”¹⁷. Mais, não o vê como propriedade exclusiva do *medium*, usando o exemplo de Jasper Johns, com as suas pinturas de bandeiras (e também dos alvos) para demonstrar que a qualidade do que é plano também pode ser transmitida pelo conteúdo, independentemente da qualidade plana da superfície da tela. Assim, este critério não é exclusivo da forma pois pode aparecer em “elementos reconhecíveis”¹⁸ como sendo planos *per se*.

Tudo me leva a crer que Steinberg terá razão nos dois pontos referidos. O próprio Greenberg irá reconhecer a utopia dessa visão (tal como já explicado anteriormente), tendo-a usado essencialmente como um conceito instrumental na sua tentativa de “limpeza” e expurgação da obra pictórica. Mas a verdade é que, por muito que Steinberg conteste a validade e até a utilidade do conceito, irá considerá-lo fulcral, nomeadamente quando se refere à modernidade da obra de Rauschenberg nas suas “pinturas em leito horizontal”. Desta forma, continua ou não a assumpção da exposição da qualidade plana da superfície a ser uma propriedade da pintura modernista? Afigura-

¹⁷ “ideated flatness” (“Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*), p. 81.

¹⁸ “recognizable entities” (“Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*), p. 82.

se-me que sim. Contudo, não é este o ponto. Para Steinberg, a grande falha de Greenberg é apontar a qualidade plana da superfície como critério único. No entanto não se pode afirmar que tal facto corresponda exactamente à verdade. Se não, vejamos com atenção o final do ensaio de 1940, “Towards a Newer Laocoon”, onde Greenberg interroga os seus leitores quanto à tendência para “legislar de forma permanente”¹⁹, atitude com a qual não concorda e que considera um erro. Esta questão implica que nada do que disse pode ser encarado como dogma. Além disso, afirma que a sua visão é puramente histórica: os critérios que utiliza resultam da experiência na observação e análise do que está a acontecer com a arte *naquele dado momento* e, como tal, a sua validade é limitada *àquele determinado momento*²⁰. Por fim, mostra-se ainda muito ciente de que os “seus” critérios serão indubitavelmente substituídos por *outros* — ou seja, *Other Criteria*.

Uma outra falha apontada por Steinberg a Greenberg decorre da “inflexibilidade” expressa na recusa do segundo em integrar na sua crítica de arte qualquer tipo de contextualização ou de critérios que não os estritamente formais. Desta forma, o “conteúdo (*content*)” não faria parte das preocupações dos Modernistas. É verdade que Greenberg dá como certo que o artista se vira para o *medium* da sua própria arte e que este se torna, simultaneamente, inspiração, *medium*, forma e conteúdo do objecto artístico. Vai mais longe ao sustentar que o caminho da evolução da arte vai mesmo passar por ver o *conteúdo* (neste contexto, usado num âmbito mais

¹⁹ “legislate it into permanency” (“Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*), p. 38.

²⁰ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*), p. 37.

lato, pois resulta da associação de assunto - “*subject matter*” - a conteúdo propriamente dito) como algo que tem que ser evitado “como uma praga”²¹, o que teve como resultado o aparecimento de uma arte abstracta, em que a arte se faz pela arte. Diz Greenberg que “o conteúdo dissolver-se-á tão completamente na forma que a obra de arte [...] não poderá reduzir-se, na totalidade ou em parte, a nada que não o que ela própria é”²². No entanto, Greenberg nunca nega a importância do conteúdo, pois este faz parte da obra, tal como o *medium*. O que ele faz é explicar que, existindo, não é condição intrínseca da pintura no sentido em que não é elemento que a distinga das outras artes, já que todas elas também têm um conteúdo. Colocar conteúdo e forma no mesmo patamar de importância era fazer o caminho inverso ao sentido que Greenberg vê a arte tomar e voltar a cair no risco da contaminação da pintura pelas outras expressões artísticas.

A ideia de uma arte purificada não é partilhada por Steinberg, até por deixar de fora nomes de artistas como Johns e Rauschenberg. Que fique claro que Steinberg não está contra uma necessidade de que a arte deva encontrar os seus próprios limites. Não nega a importância da redução da forma de arte à sua unidade mínima, reconhecendo que tal foi muito importante para disciplinar a crítica literária do século XIX. O seu uso posterior (por Greenberg, subentenda-se) é que se lhe afigura redutor, porque uma visão puramente formal é aplicada a uma corrente estética por inteiro, sem reconhecer valores individuais.

²¹ Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, in *Art and Culture, Critical Essays*, p. 5.

²² Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, in *Art and Culture, Critical Essays*, p. 6.

Discordo desta leitura de Steinberg por dois motivos. Primeiro, porque associa o carácter redutor da teoria de Greenberg ao facto de se basear num só critério, algo que espero já ter demonstrado que acaba, de alguma forma, por fazê-lo cair no erro que aponta: é uma perspectiva demasiado redutora da teoria crítica do autor de “Modernist Painting”. Em segundo lugar, porque não penso que Greenberg recuse o individual (o artista) em detrimento de um colectivo que escolhe um único critério igual para todos. A qualidade plana da superfície é um facto inescapável e não uma possibilidade que coubesse ao artista modernista escolher ou rejeitar. O que cabe ao modernista é escolher o modo como expõe a qualidade plana da superfície. Mais ainda, Greenberg afirma que o Modernismo não pode ser visto como um único movimento artístico já que, na verdade, em rigor, não há um Modernismo, mas sim Modernismos, e Greenberg reconhece-o ao explicar que os objectivos do Modernismo são individuais, que os resultados são individuais e que só a acumulação de muitas particularidades tornou possível que fossem percepcionadas como uma mesma tendência dentro da arte.

A auto-crítica que caracteriza o Modernismo (é papel da arte pensar sobre si própria), resultado de uma prática continuada dentro da tradição, parte de dentro do próprio artista, é pessoal, pelo que a sua percepção de que se inseria num determinado modelo só pode ser feita *a posteriori*. Isto deu ao artista liberdade para criar, já que não se sabia sujeito a regras ou teorias, obedecendo apenas à sua própria consciência e espírito crítico. Por isso Greenberg individualiza nomes como Édouard Manet (o primeiro dos Modernistas) ou Jackson Pollock (o pináculo do Modernismo americano e o mais poderoso pintor nos Estados Unidos da América, nas palavras de Greenberg), que, fazendo percursos completamente individuais, convergiram naquela que foi a

tendência por si observada na “pintura avançada”: a qualidade plana da superfície e a sua delimitação.

Manet encontra-se na gênese do movimento e Pollock inclui-se naquela que Greenberg considera a segunda fase do Modernismo, o Expressionismo Abstracto, que assenta na diluição das fronteiras entre os elementos formais da pintura (identificados por Steinberg): a linha do desenho, o contorno das formas, as cores e a luz²³. A boa arte é cada vez mais resultado da ausência de diferenciação entre estes elementos. Como resultado, a abstracção passa a constituir-se como a mais elevada das expressões pictóricas, com a sua simplificação e geometrização das linhas e o uso das cores primárias. O resultado é a substituição do lema dos renascentistas, “a verdadeira arte consiste em dissimular a arte”, por um novo: “a arte é mostrar a arte”²⁴.

Steinberg tenta ridicularizar Greenberg, afirmando que se a pureza das artes é condição para a “pintura avançada”, então a pintura no tecto da Capela Sistina seria um exemplo que não se encaixaria nesse modelo, uma vez que é nitidamente escultural. O que me parece que Steinberg está a esquecer é que, na época de Miguel Ângelo, a arte ainda não sofria da doença a que G.E. Lessing se referira em *Laocoonte. Um ensaio sobre os limites da pintura e da poesia* e que Greenberg reafirma: a confusão das artes era o que as estava a conduzir à sua própria decadência²⁵. De acordo com este último aspecto,

²³ Steinberg, “Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, 1972, p. 78.

²⁴ “*Ars est artem celare (...) Ars est artem demonstrare.*” (“Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*), p. 34.

²⁵ Referência explícita a Gotthold Lessing e ao seu texto de 1766 *Laocoonte, Um Ensaio Sobre os Limites da Pintura e da Poesia*, em que faz uma crítica sobre a ausência de fronteiras entre a literatura e a pintura.

o exemplo de Steinberg não tem em conta a época a que se refere, perdendo assim a sua eficácia²⁶.

Com Greenberg e Steinberg estamos, afinal, perante duas formas diferentes de fazer crítica de arte: uma, mais analítica, profissional e paracientífica, e outra, mais narrativa e mais literária. Na primeira, encontramos o formalismo, demasiado impositivo (a expressão que Steinberg utiliza é “atitude interditória”²⁷), numa linha de continuidade de que Baudelaire é um modelo, já que quis “ensinar-nos” *o que ver e como ver*, exemplificando com a forma de como se deve olhar para a pintura de Eugène Delacroix. Leia-se, a título de exemplo, a propósito da tela de Delacroix *Apolo Vencendo a Serpente Píton*, um pequeno excerto do que Baudelaire escreve:

As ninfas de rios encontraram a sua cama de juncos e a sua urna ainda suja pela lama e pelos detritos. Deidades mais tímidas contemplam essa luta dos deuses e dos elementos. Entretanto, das alturas dos céus, a vitória desce para coroar Apolo, o conquistador, e Íris, a mensageira dos deuses, abre a sua écharpe no ar, símbolo do triunfo da luz sobre a escuridão e sobre a revolta das águas.²⁸

Steinberg critica a forma como estes críticos nos querem dizer *como* devemos ver a obra, o que se traduz em lições que tiram a liberdade ao espectador não só de “como ver”, mas também de como interpretar, concentrado-se todo este poder nas

²⁶ Mais do que a contaminação das artes, o que os artistas e os teóricos do Renascimento debatiam era a superioridade de uma ou outra arte em relação às outras, o *paragone*.

²⁷ “interdictory stance” (“Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*), p. 64.

²⁸ Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, capítulo IV.

palavras do crítico de arte. Condicionados ao seu ser e às suas circunstâncias, os autores deste modelo crítico acabam por *ver* por nós ao prescreverem quais os critérios a usar na análise de uma obra de arte.

Esta crítica também é feita a Greenberg por causa da forma como advoga o valor da “pureza” da forma, o que o leva a rotular obras que disto se distanciem como *kitsch*. Para Greenberg, o *kitsch* é uma manifestação cultural de massas, comercial e de fácil acesso, acabando com a distinção entre o que é próprio da arte e o que se encontra fora da arte. Nesta perspectiva, poderá dizer-se que é o triunfo do quotidiano, do familiar, porque “não há descontinuidade entre vida e arte”, por oposição à mais difícil relação com o que está mais distante, o que exige mais conhecimento²⁹. Esta associação entre *kitsch* e “arte falhada” levou, na perspectiva de Steinberg, a que quase toda a arte desde o início dos anos 60 tenha sido ostracizada, independentemente da sua qualidade, apenas porque não se inseria nos critérios da crítica formalista. O facto de Steinberg se ter assumido como paladino de Rauschenberg é, também, uma forma de tentar libertar o mundo da crítica de arte da grande influência da teoria greenberguiana, que atribui ao imenso profissionalismo do seu modelo de crítica, assente em pressupostos formais. No entanto, levado ao extremo, acabou por se tornar num espartilho no caminho da arte. Esta é a crítica principal de Steinberg a Greenberg.

Steinberg estava absolutamente certo sobre o poder que a teorização de Greenberg continua a ter, mesmo sendo tão atacada e combatida. Se não, veja-se como em 2013, 18 anos após a sua morte e 63 anos depois de “Modernist Painting”, encontramos, por exemplo, o crítico de arte e curador John Yau a chamar a atenção para

²⁹ Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, 1939, in *Art and Culture, Critical Essays*, p.14.

o quão “limitada e errada” era a visão de Greenberg, dizendo que, ainda hoje, há a “necessidade de continuar a desfazer os estragos e aprender a ver por nós próprios”³⁰. Estas e outras críticas que lhe continuam a ser feitas mais não fazem, afinal, do que passar-lhe um atestado de validade e robustez, já que, tantas décadas depois, continua a estar presente e a ser uma influência no mundo da crítica de arte.

Penso ter deixado claro que não me parece que o objectivo de produzir uma crítica autoritária e vinculativa deva ser atribuído a Greenberg. Sentindo-se tantas vezes atacado, o próprio veio afirmar, em 1987, num debate moderado por Thierry de Duve, que esta visão era errada, já que apenas pretendia ser descritivo e limitou-se a dizer o que a arte *é*, não o que a arte *deve ser*³¹. A afirmação da aceitação de gostos que não os seus próprios (por exemplo, no abstraccionismo) tornam a sua teoria muito mais inclusiva e permeável a outras normas e padrões de gosto.

Esta flexibilidade pouco reconhecida de Greenberg parece-me também evidente nos vários textos seus que li, e que vão desde o final da década de 30 até à década de 80 do século XX, em que usa reiteradamente expressões que remetem para a primeira pessoa tais como “na minha perspectiva”³² e “a experiência diz-me que...”³³, chamando

³⁰ “E enquanto é fácil afirmar que Greenberg já não é tão relevante e que a teoria formalista, na sua condenação doutrinária da subjectividade, do tema/conteúdo, da composição relacional, do desenho, não é mais encarada como dominante, parece-me que, de uma forma ou de outra, o modo de formulação da sua teoria continua a ter uma poderosa presença.” (<https://hyperallergic.com/81514/some-thoughts-on-clement-greenberg-and-his-legacy/>).

³¹ Thierry de Duve, “A Public Debate with Clement Greenberg”, in *Clement Greenberg Between the Lines*, 2010, p. 147.

³² Greenberg, “Modernist Painting”, 1960, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 85.

³³ Greenberg, “Avant Garde Attitudes”, 1968 (<http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>).

assim a atenção para a possibilidade de que outras experiências conduzam a outros resultados. Além disso, há também que realçar um *post scriptum* escrito por Greenberg por ocasião de uma reedição de “Modernist Painting”, em 1978³⁴, na qual alerta para o facto de a sua visão da arte ser puramente descritiva e não normativa (por exemplo, relembra que sempre utilizou a palavra pureza entre aspas). Não se confunda, portanto, a posição crítica de Greenberg com uma tentativa de imposição da mesma aos seus leitores. Para ele, o crítico de arte é aquele que interpreta, descreve e analisa³⁵ e que, além disso, pode e deve, acima de tudo, emitir juízos de valor³⁶.

Desta forma, não cabe ao crítico de arte definir e muito menos prescrever, e não foi isso que Greenberg, em “Modernist Painting”, um ensaio crítico de 1960 sobre o Modernismo na pintura, quis fazer.

³⁴ Greenberg, “Modernist Painting”, 1960, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, pp. 93-4.

³⁵ Greenberg, “Art Criticism”: o artigo apareceu em *Partisan Review*, de 1981, Volume XLVII, número 1, numa publicação dedicada ao “Estado da Crítica” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/criticism.html>).

³⁶ Para Greenberg, o facto de os críticos evitarem fazê-lo tem resultado, desde Roger Fry e Julius Meier-Graefe, na ausência de críticos de arte dignos desse nome.

Partamos do texto seminal “Modernist Painting”, que Greenberg considera ser uma descrição e não um texto programático³⁷, para voltar ao que é o Modernismo. E utilizo deliberadamente o presente do indicativo porque Greenberg considerava que o Modernismo (que não deve ser entendido como sinónimo daquilo que é moderno) corresponde a um movimento artístico em que a arte caminha no sentido da sua própria excelência. Como tal, existirá sempre que esta condição se verificar.

Para Greenberg, o Modernismo é uma corrente literária e artística que aparece não como uma escolha consciente dos artistas que a vão integrar mas sim como uma inevitabilidade. Tal como um nadador-salvador não pode ficar indiferente à visão de um qualquer naufrago e se socorre do meio mais eficiente que tiver à mão para o salvar da morte, também o Modernismo se tornou a forma de resgatar a arte da sua própria deterioração e possível extinção. É, aliás, o próprio Greenberg que lhe atribui esta função de “salva-vidas”³⁸.

Comecemos então por perceber não só os perigos que a pintura (mas também a escultura) enfrentaram, assim como as condições que levaram ao surgimento do movimento modernista. Por uma questão de facilidade, e de acordo com o que é comumente aceite pela crítica e pela história da arte (com pequenas alterações de balização de acordo com diferentes autores), irei situá-lo como tendo despontado na segunda metade do século XIX, estendendo-se até ao início dos anos 60 do século XX,

³⁷ Greenberg, “Taste” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.html>), 1983.

³⁸ Terry Fenton, “Edmonton Interview” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/interview.html>), 1991.

ou seja, *grosso modo*, entre o pré-Impressionismo e o final do Expressionismo Abstracto/início do Minimalismo.

No ensaio “Towards a Newer Laocoon”³⁹, a ideia de “confusão das artes” a que Lessing se referira, em 1766, serve para Greenberg diagnosticar uma grave infecção nas artes plásticas entre finais do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Lessing centrou-se nos efeitos perniciosos da literatura pois, como arte dominante, os seus conteúdos e efeitos eram procurados pelas outras artes (por exemplo, lembremo-nos da pintura histórica e de como nela se *contam histórias*). A literatura foi, assim, a causa de a pintura e a escultura terem sido relegadas para o âmbito das artes decorativas, com a consequente perda da sua própria identidade. Como todas as artes queriam para si os efeitos causados pela arte dominante, tal resultou no privilegiar da ilusão. Por exemplo, uma pintura de Jacques-Louis David como *O Rapto das Sabinas*, de 1799, é recebida pelo observador como uma ilustração de uma *história* ou mesmo um pedaço dessa mesma *história*, em que até há a ilusão de que as *personagens agem* e se *movimentam* num determinado *espaço* (é deliberada, da minha parte, a utilização de vocabulário próprio da narrativa, já que reforça quer a ideia de contaminação quer a falta de identidade acima referidas, e daí também ter optado pelo uso do itálico). Esta contaminação levou à decadência tanto da pintura como da escultura, cada uma invadindo o espaço da outra, cada uma copiando os efeitos da outra, cada uma, no fundo, destruindo a outra e auto-destruindo-se.

O Romantismo, expressão de uma sociedade burguesa, foi apontado como a época em que a confusão entre as artes mais se acentuou, já que a tentativa de

³⁹ v. nota 25

expressar directa e espontaneamente os sentimentos levou a que o meio utilizado por cada arte para veicular a sua mensagem (a tela, o bronze, o papel, entre outros) fosse encarado como um elemento perturbador destas “confissões”, um obstáculo entre o artista e o seu público⁴⁰. A tentativa de sinceridade coloca-nos, afinal, perante uma arte insincera, essencialmente a pintura, e o academicismo impõe-se em toda a sua (in)glória. Não há “avanços” porque os problemas colocados pela pintura são disfarçados quando se utilizam os efeitos das outras artes. Atente-se que nada disto é sinónimo de uma crise de talentos, até porque, e citando Greenberg, foi preciso talento para fazer laborar a arte em tão profundo erro. Os grandes talentos existiam mas não fizeram escola e, assim sendo, apenas prolongaram o estado de agonia das Belas-Artes. A questão que se coloca então não é se a arte é boa ou má, mas sim o imobilismo e a estagnação que não permitem que a arte se insira numa sucessão contínua (“continuum”, termo que passarei a adoptar) de mudanças.

A esta percepção de que a arte, nomeadamente a pintura, se encontra numa via que pode levar à sua própria extinção, juntam-se outros aspectos que contribuíram para uma inevitável alteração no domínio das artes e para a emergência das vanguardas (para Greenberg, termo quase sempre usado como sinónimo de Modernismo) e que se encontram nos domínios do social, político, económico e científico. Quer isto dizer que também as rápidas alterações do mundo, tais como, e a mero título de exemplo, a emergência do capitalismo industrial, a transformação do ferro em aço (com

⁴⁰ Em nota a “Avant-Garde and Kitsch” Greenberg atribui culpas mais vastas ao Românticos. Seriam eles os precursores do *kitsch* já que se centram nos efeitos e não as suas causas, promovendo uma “facilitação” da arte por forma a chegar aos seus principais consumidores, os burgueses pouco cultos mas endinheirados.

consequências bem visíveis essencialmente no domínio da arquitectura e no aparecimento de um novo urbanismo), a invenção do daguerreótipo e do cinema, em meados do século XIX, tornavam impossível a manutenção do estado da arte tal como até então. A uma sociedade “nova” vai necessariamente corresponder também uma “nova” concepção de arte, ainda para mais se o caminho que as Belas-Artes seguiam era o da deterioração. Estão esboçadas as condições para o início da re-valorização da pintura e para que esta venha a (re)ocupar um espaço que será só seu.

A inversão no caminho para o precipício para o qual a pintura (e também a escultura) se precipitava concretiza-se na ideia de que o valor e até a sobrevivência de cada arte se encontra naquilo que é só dela e tal vai consubstanciar-se num dos principais conceitos da teoria de Greenberg, a de que o caminho de cada arte é a busca da pureza.

É em “Modernist Painting” que Greenberg insere o Modernismo numa tradição de auto-crítica própria da sociedade ocidental, usando o que é exclusivo da arte para o fazer, num movimento repetitivo e constante. Aliás, radica esta tradição em Kant, a quem chama o primeiro modernista, por utilizar a filosofia para interpelar a própria filosofia, ou seja, a razão questiona-se usando a razão. Também a arte se vai questionar a partir de “dentro”, reflectindo sobre quais são as suas propriedades. O objectivo é oferecer uma experiência que só a arte pode proporcionar, o que a torna insubstituível. O *medium* é o que permite à pintura individualizar-se, tornar-se auto-suficiente e projectar-se indefinidamente no tempo, e a pureza (o processo) acaba por ser sinónimo de auto-definição e auto-preservação.

Quer isto dizer que cabe a cada expressão artística, dentro do referido processo de auto-reflexão e auto-crítica, encontrar aquilo que lhe é intrínseco e a distingue de cada uma das outras. A pureza será o garante não só da independência da pintura face às outras artes mas também a sua única hipótese de auto-afirmação e de sobrevivência. Ao aproximarem-se deste ideal, a pintura e a escultura purificadas procuram, acima de tudo, afectar fisicamente o espectador.

Em 1955, em “American-Type Painting”, Greenberg afirmara que este caminho não é novo pois resulta de um determinismo histórico já perseguido, ainda que não como propriedade intrínseca da pintura, desde o Renascimento, o que nos remete para uma realidade inescapável da teoria de Greenberg, a de que a arte só se entende numa relação de continuidade da tradição em que insere: “não poderei nunca insistir o suficiente dizendo que o Modernismo nunca significou, e continua a não significar, nada de parecido com um corte com o passado. [...] e nunca deixará de poder ser inteligível em termos desse mesmo passado.”⁴¹ É muito importante para Greenberg, porque afirmada reiteradamente, a ideia de que os Modernistas fazem parte da mesma linha de tempo dos Clássicos e que arte se faz de continuidades e não de ruptura. Sustenta esta visão, entre outros argumentos e exemplos, lembrando os impressionistas que, na esteira de Manet, olharam de tal forma para o que os antecedeu que sofreram influências da pintura veneziana⁴². E este olhar para trás como forma de avançar é repetidamente feito em nome do único valor da arte: a arte tem que ser boa. É este o

⁴¹ Greenberg, “Modernist Painting”, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 92.

⁴² Greenberg, “Modern and Postmodern” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>), 1979.

fim último da arte e dos artistas e foi o Modernismo que o revelou. Esta distinção entre o que é boa e má arte é, diria eu, o centro da teorização crítica de Greenberg.

O primeiro artista a quem Greenberg vai conceder o estatuto de modernista é Manet. Na sua obra vai reconhecer uma das propriedades intrínsecas da pintura modernista, a qualidade plana da superfície, e que está intimamente ligada ao *medium* utilizado para pintar, onde se inscrevem elementos que irão afectar fisicamente, através da visão, o espectador. É nesta superfície plana que as sensações se esgotam, e estas são do domínio do visual e não do cognitivo.

Veja-se, seguidamente, como os conceitos até aqui explicitados são aplicáveis à obra deste artista inaugural do Modernismo. A razão essencial deriva do facto de Manet recusar a utilização dos meios tons, até então elementos essenciais no objectivo de que as pinceladas transmitissem *a* realidade (ou *uma* realidade), a que os sombreados ou os *chiaroscuros* de Caravaggio, por exemplo, conferiam uma maior verosimilhança, já que pretendiam transmitir a noção de volume através do uso da luz, tal como em objectos ou figuras humanas reais. Quero chamar a atenção para uma questão que Greenberg não coloca, que é a de comparar, com o objectivo de dizer que um é superior ao outro, Manet com Caravaggio (neste caso, uso Caravaggio em benefício do argumento, como poderia utilizar o de muitos outros pintores do “ilusionismo realista”). O seu propósito é, tão só, mostrar como a recusa de Manet em utilizar os meios-tons retira às suas telas o efeito de ilusão da realidade, por oposição à técnica ilusionista utilizada por Caravaggio nas suas pinturas. Ao usar as cores puras, primárias (que dificilmente existem na natureza), Manet propicia que o caminho da arte passe a ser o da exposição da qualidade plana da superfície e, consequentemente, o das duas dimensões. Quer isto

dizer que fica patente, em telas como *Le Dejeuner sur l'herbe* (1862-1863), a presença do *medium*, já que há um afastamento da recriação da realidade, da tal ilusão de que estamos perante uma parcela do mundo real. Aquilo que na altura era visto como uma debilidade na pintura de Manet é reconhecido por Greenberg como um avanço no caminho da salvação da pintura, pois evidencia um afastamento de propriedades que não lhe são intrínsecas.

É claro que Greenberg olha para Manet com os olhos do crítico de arte do século XX, numa reversão de “olho epocal (*period eye*)”, conceito introduzido por Michael Baxandall em *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972). O “olho epocal” é uma forma de observar a história, neste caso, a da arte, com o olhar e o conhecimento dos contemporâneos dos artistas, das suas condições sociais, políticas ou económicas, ou seja, implica um quase “esquecimento” da época da produção da análise histórica para que se dê uma imersão total no tempo em que determinada obra foi feita. A utilização do “olho epocal” leva-nos a pensar *como* o artista, tendo em conta as contingências da época em que se insere. Greenberg faz, na minha perspectiva, exactamente o contrário: olha para trás à luz do presente. O que ele vê na boa arte do presente é o reflexo de um caminho iniciado por Manet, e Courbet antes dele, e Giotto antes de Caravaggio, numa linha sempre de anterioridade, em que cada artista, não renegando o que alguém antes dele já havia feito, renova, “mantendo a cultura em movimento”. É a qualidade plana da superfície da tela, que a pintura de Manet expõe, que nos permite vislumbrar uma obra a aproximar-se da manifestação das duas

dimensões. Portanto, um quadro seu é visto como um objecto artístico e não como uma artificialização da realidade⁴³.

A pintura entra no domínio da arte pela arte, de uma arte que se apresenta em nome de qualidade e de valores estéticos, ao invés de se apresentar como representação do mundo exterior. Nem Manet nem os seus contemporâneos, que tão mal o trataram porque tão mal o compreenderam, teriam esta consciência, e são aqueles que se lhe seguem cronologicamente, os impressionistas, mesmo que pareça haver uma divergência na linha de tempo em que ambos se inserem, que o recuperam e reabilitam.

Tal como Greenberg, também Fried reconhece em Manet a evidência de uma crescente preocupação da pintura com problemas que lhe são intrínsecos, as denominadas questões de forma, em detrimento do conteúdo temático, o que conduzirá a uma tendente abstracização da arte. Neste âmbito, subscreve Emile Zola, que elogiava a técnica das “manchas coloridas” em *Le Dejeuner sur l’herbe*, insistindo na irrelevância artística das considerações temáticas. Fried considera esta obra uma síntese de todos os géneros pictoriais, numa busca de universalização de todas as escolas, pois Manet não deseja excluir mas sim integrar, abarcar. A ideia de universalização é algo que Greenberg dificilmente poderia subscrever, já que põe em causa a defesa da pureza como característica modernista. No entanto, o facto de em *Le Dejeuner sur l’herbe* Manet preencher cada centímetro da tela torna-o precursor da “pintura que ocupa a

⁴³ Por esta perspectiva não ser totalmente assumida no sentido de que, por exemplo, o figurativo continua a ser “ilusionista” e a influência dos Clássicos é plenamente assumida por Manet, Fried vai considerá-lo pré-modernista.

superfície de forma plena” (“allover”, no original), termo usado pela primeira vez por Greenberg, em 1948, no seu ensaio “The Crisis of the Easel Picture”, para descrever o aparecimento de composições “descentralizadas”, tais como as camadas entrecruzadas de Pollock que se estendem até às margens de uma tela e que resultam em pinturas que não possuem um ponto focal dominante devido ao tratamento uniforme de toda a superfície. Este conceito, que Greenberg associa ao segundo momento modernista, transforma assim Manet num precursor directo de Pollock, Clyfford Still ou Rothko, nomes maiores do Expressionismo Abstracto, o primeiro movimento artístico nascido inteiramente nos Estados Unidos da América.

Para Fried, o que confere unidade a *Le Dejeuner sur l’herbe* são as cores e a sua distribuição pela tela, já que o conteúdo, é arbitrário, improvável e caótico, uma espécie de *ilógico* do ocasional⁴⁴, pois não se entende, por exemplo, o que faz uma jovem, com os pés e uma mão dentro de água e com um bote por perto, por detrás das três personagens principais, em que a principal personagem feminina, além de nua e apenas com uma espécie de touca na cabeça, em nada condiz com a postura e apresentação das personagens masculinas. O observador da pintura de Manet sabe que lhe é dado observar do lado de fora e ao mesmo tempo tem a noção desse seu papel, a de que é um observador de uma pintura e não um *voyeur* de uma qualquer micro-narrativa.

Uma das diferenças basilares entre Manet e a Geração de 1863 (impressionistas, entre os quais Monet, Henri Fantin-Latour, James McNeill Whistler e Alphonse Legros) que Fried identifica é a ligação do primeiro, através de alusões e paráfrases, aos

⁴⁴ “ele também deliberadamente cortejou a ininteligibilidade no plano do conteúdo e na disparidade interna sobre a *mise-en-scène*...”, in *Manet’s Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, p. 405.

Clássicos, o que reforça as ideias de tradição e continuidade avançadas por Greenberg. Por exemplo, na pintura de Manet já citada, as três personagens principais recriam três figuras que se encontram numa gravura de Marcantonio Raimondi a partir do *Julgamento de Paris*, de Rafael, e em *Olympia* encontra-se uma evidente relação com a *Vénus de Urbino*, de Ticiano, enquanto que a geração de Monet enjeita esse envolvimento programático com o passado e via-o como uma anomalia que era necessário corrigir. No entanto, vão buscar a Manet quer a sua opticalidade, quer a noção de que a propriedade intrínseca da pintura é a qualidade plana da superfície da tela. Portanto, a qualidade plana da superfície é assumida como ponto de partida da obra porque é a condição inescapável da tela.

Partindo do ponto de vista de Fried sobre Manet, afigura-se que, se Monet e os impressionistas não tivessem existido, teria sido aquele pintor o precursor directo do Modernismo, uma vez que os seus quadros são composições, não imediatamente ilusões da realidade, e remetem para o seu próprio processo de construção, tal como os Modernistas irão fazer mais tarde. Os impressionistas são uma espécie de ramificação, não significando isto retirar-lhes a importância que têm, mas sim permitindo realçar o facto de que o seu principal objectivo é retratarem a realidade tal como a vêem. Cézanne terá dito a um jovem poeta francês, em meados de 1890, que “não devemos pintar o que pensamos que vemos, mas sim o que vemos.”⁴⁵ Assim, parece-me não ser errado colocar os impressionistas na linha dos realistas-naturalistas. No entanto, o uso da cor e a progressiva geometrização das formas fazem-nos finalmente desembocar na linha principal que vinha desde Manet e vai até aos cubistas.

⁴⁵ Ulrike Becks-Malorny, *Cezanne*, p. 48.

Foi Manet que encerrou a longuíssima tradição narrativa da pintura. A sua simplificação do processo pictórico foi absolutamente crucial para a chegada ao abstraccionismo, firmado no mesmo princípio. Esta diferença de perspectiva na análise que Fried e Greenberg fazem da pintura da Geração de 1863 vai levar Fried a concluir que afinal o formalismo greenberguiano se limitou a apontar, sem disso ter noção, as propriedades características do Impressionismo (qualidade plana da superfície e “opticalidade”) e não as do Modernismo. Fried vai, aliás, fazer equivaler qualidade plana da superfície e “enfrentamento (*facingness*)”⁴⁶ quando se refere a Manet e aos impressionistas, termo que relaciona também com Courbet, o precursor imediato de Manet.

As pinturas de Courbet são feitas para que exista uma fusão entre observador e retratado, consubstanciando-se esta principalmente nos auto-retratos, já que o pintor, o primeiro observador da sua obra, entra na pintura e funde-se com o retratado, anulando assim o espaço existente entre os dois. Daí Fried dizer que Courbet é um pintor-observador. As suas pinturas são feitas para serem vistas, não são encenações. O *medium* passa a ser a forma de anular a teatralidade que encontramos em obras que nos permitem sentir espectadores de um qualquer momento de uma realidade como a que vivemos, mas sem que efectivamente o estejamos a fazer (ilusionismo visual), por exemplo, através do uso de técnicas da narrativa, como já foi explicitado. A este respeito, veja-se o auto-retrato de Courbet intitulado *Le Désespéré*, de 1843-1845, que nos remete para esta temática, central em Fried, a do observador e a sua relação com a obra de arte. Tal como em Manet, esta pintura reconhece a presença do observador,

⁴⁶ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, 1996, p. 17.

mas sem o trazer para dentro do cenário. Fried refere-se-lhe como uma “fusão quasi-corporal”⁴⁷.

Talvez seja este um dos pontos em que mais se afasta de Greenberg, uma vez que, para este último, o observador é quase apenas sinónimo de utilizador do órgão da visão, aquele cujo aparelho óptico recebe a opticalidade presente na obra. Se, para Fried, entre obra e observador se estabelece uma relação ou de presença (“enfrentando” a obra) ou de inclusão (vejam-se as críticas de Fried ao Literalismo, mais à frente) ou ainda uma situação em que a primeira ignora o segundo (por exemplo, mantendo os retratados absorvidos em actividades, de costas para nós ou, no limite, cegos), para Greenberg são duas realidades separadas que apenas coexistem no momento em que o olhar intercepta as características visuais da obra (qualidade plana da superfície e “opticalidade”).

Tal como Manet, também o Impressionismo mantém a cultura *em movimento*, porquanto os seus artistas continuam a procurar atingir a excelência nas suas obras, preservando os padrões de qualidade do passado. Liga-os ainda o facto de as suas pinturas propiciarem puras experiências ópticas, livres da sensação do táctil. No entanto, os impressionistas vão romper com Manet, porque voltam a compatibilizar a arte com a natureza retomando, nomeadamente, o uso dos meios tons, numa tentativa de pintar, da forma o mais exacta possível, as sensações visuais percebidas e percebíveis pelo órgão da visão. Quer isto dizer que, por um lado, avançam no

⁴⁷ AAVV, *Refracting Vision, essays on the writings of Michael Fried*, p. 43.

caminho das duas dimensões, aceitando e mostrando o *medium* nas suas obras, mas por outro há uma certa regressão ao voltarem a usar técnicas que Manet repudiara.

Estes conceitos de avanços e recuos não podem ser associados, à partida, a conceitos como boa ou má arte, mas devem, sim, ser aceites como momentos em que a cultura avança mais lenta ou mais rapidamente. Greenberg não subscreve a ideia de “progresso” na arte, preferindo substituí-lo por “evolução”⁴⁸, que só acontece quando há inovações que respondem a problemas ou como reacção ao descontentamento com o que existe. Continuamos, portanto, quando falamos dos impressionistas, a prestar atenção aos avanços que irão afastar a pintura da “confusão das artes” de que Lessing falava.

⁴⁸ Terry Fenton, “Edmonton Interview” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/interview.html>), 1991.

III

Desde Manet, e com os impressionistas depois dele, há uma visão de ruptura e de choque associada à arte que é sistematicamente desmentida por Greenberg, já que este, como sabemos, coloca a arte num *continuum* histórico de evoluções e adaptações. Mas esta perspectiva não era e continua a não ser consensual. Um dos nomes da crítica de arte que contesta Greenberg é Rosalind Krauss, originalmente uma discípula do formalismo greenberguiano, mas que acaba por se afastar dele, afirmando-se estruturalista.

Krauss, que começou a sua carreira com uma ligação estreita a Greenberg, seu orientador na tese de doutoramento sobre David Smith, o escultor abstracto de quem Greenberg é um grande admirador, vem depois posicionar-se contra o “formalismo” de Greenberg ou, melhor dizendo, a influência da teoria greenberguiana, à qual associa critérios espartilhadores que deixam de fora a arte contemporânea (entenda-se como arte contemporânea a dos anos 60, 70 e 80 do século XX). Além disso, critica ainda a forma como uma visão formalista nas artes plásticas se estendeu também a campos que lhes são exteriores, como a literatura, pelo que vai assumir uma visão crítica contrária, deixando-se “contaminar”, enquanto crítica de arte, especialmente pelas teorias de autores das chamadas ciências humanas, nomeadamente Michel Foucault e Roland Barthes.

Esta oposição a Greenberg vai, então, acontecer em dois planos: por um lado, vai socorrer-se de pensadores de fora da arte para falar de arte, numa espécie de reparação redentora do purismo antes advogado, e, por outro, vai defender que o modelo de crítica de arte que afirma a importância do valor (a avaliação da arte como

boa ou má, lembre-se), partindo da aplicação de um método (a exposição da qualidade plana da superfície), tal como Greenberg defende, deverá ser substituído por um mais abrangente, o estruturalismo. Assim, a obra deixa de ser analisada como algo que se insere numa visão diacrónica de constante fluir, mas sim numa visão sincrónica em que se analisa o que com ela coexiste. Se para Greenberg a obra de arte resulta da deliberação, inspiração e técnica que a colocam num determinado momento na evolução da arte (a tal que permite o “movimento para a frente”), para Krauss ela faz-se por *substituição e nomeação*⁴⁹, sem “fios condutores” que a liguem ao que está antes e sem preocupações em se colocar numa posição de ser, ela própria, continuada. A arte é como uma estrutura dentro da qual os vários elementos podem ser substituídos e permutados, pelo que não há verdadeiramente nem um original nem uma qualquer evolução. Esta visão permite-lhe não só encaixar dentro da arte tudo o que o formalismo excluiu, como ainda afirmá-lo como datado e gasto. Desta forma, Krauss analisa, a partir do exemplo de Rodin (o que me parece revelar uma certa incoerência em relação à assumpção de uma arte sem passado modal), as obras dos “pós-modernistas”⁵⁰ como Sol LeWitt ou Gordon Matt como sendo cópias e repetições sem originais, tal como a escultura de Rodin *As Portas do Inferno*, moldada mais de 60 anos após a sua morte, não

⁴⁹ “substituição” e “nomeação” são conceitos de Barthes que remetem para o facto de uma língua funcionar através de um conjunto de substituições que na sua base têm uma ideia de exclusão, ou seja, uma nomeação acontece não por associação sinonímica ou semântica, mas sim como resultado da exclusão de todos os termos que poderiam ter sido utilizados no mesmo contexto.

⁵⁰ Greenberg, em “Modern and PostModern” refere-se ao pós-Modernismo como um conceito vazio de significado, já que “moderno” é o que é nosso contemporâneo e o que está para além disso não existe. Afirmar ainda que o uso desta denominação, pós-Modernismo, não é mais que uma forma de auto-justificação para que quem não é exigente a nível dos critérios estéticos não venha a ser apelidado de incapaz ou menor.

a partir do modelo original, mas de um modelo em gesso, o que a põe, também, no mesmo patamar das grelhas de Mondrian ou de Agnes Martin.

Na minha perspectiva, esta ideia de repetição sem origem pode ser aplicada mais facilmente a alguém como Johns do que aos modernistas sobre quem Greenberg se debruça, até porque o formalismo mostra alguma dificuldade em encaixar técnicas mistas (por exemplo, a fotografia-arte ou a mistura dos meios de difusão visual com a arte). Vejamos como, em múltiplas obras de Johns, há elementos que se repetem e em que é impossível não reparar, como se fossem objectos com os quais nos deparamos todos os dias em casa, e de cujo molde original se perdeu rasto. Falo, entre outros, da jarra que apresenta uma ilusão de óptica (dependendo de como a olhamos, vemos a jarra ou as efígies da Rainha Isabel II e do Príncipe Filipe), das torneiras da banheira de sua casa, do prego na parede e do padrão que repete o do *Auto-Retrato: Entre o Relógio e a Cama*, de Munch (título que Johns retoma numa obra de 1981, *Between the Clock and the Bed*), entre outros. Em *Racing Thoughts*, de 1983 (anexo 1), todos estes três elementos que acabei de referir estão presentes, além de outras referências visuais evidentes como sejam a pintura de uma fotografia do galerista Leo Castelli (curiosamente, recortada como se de um puzzle se tratasse, o que remete para uma ideia paródica de composição, em que a unidade formal não corresponde a uma unidade semântica), ou a reprodução de uma reprodução da *Mona Lisa*, mas numa alusão, com o ligeiro sombreado de um bigode, a *L.H.O.O.Q.*, de Marcel Duchamp, repetindo a ideia de uma pintura dentro de uma pintura. São “duplicações contendo duplicações”⁵¹ que

⁵¹ Adaptação do título de um ensaio de Branden W. Joseph, “A Duplication Containing Duplications”, de 2001, numa colectânea da October sobre Robert Rauschenberg, p. 133.

já vêm na linha de algo frequente na pintura dos Clássicos (lembremo-nos, por exemplo, de *As Meninas*, de Velazquez), o que vem, novamente, reforçar a ideia de Greenberg de que a arte só existe num *continuum*.

Estas referências explícitas ou implícitas à arte que foi feita antes dele poderá levar-nos a relacionar Johns com Manet, uma vez que este último utilizava a mesma técnica, assumindo quer uma linha de continuidade quer um corte com o ilusionismo realista. Ao mesmo tempo, há um afastamento dos minimalistas, já que estes transformavam imagens (concepção) em objectos (arte) e Johns faz o percurso inverso: transforma objectos em arte, pintando-os, como fez com a bandeira norte-americana, assumindo não só o lado visual mas também o táctil, perceptível na rugosidade da superfície. Assim, apesar da qualidade plana da superfície dos elementos na superfície da tela (literal ou desenhada), a análise de uma obra deste tipo não se esgota com a teoria de Greenberg, uma vez que é muito evidente o seu afastamento da pureza modernista.

A proposta estruturalista de Krauss parece fazer aqui algum sentido, pelo menos no que diz respeito ao uso que ela faz de Barthes: substituamos “nomeação” por “presença” e “língua” por “elementos” e temos que “os elementos estão presentes não por associação sinonímica ou semântica, mas sim como resultado da exclusão de todos os termos que poderiam ter sido utilizados no mesmo contexto”⁵². E isto porque há uma tal falta de ligação lógica entre os itens, naquilo a que chamei o ilógico do ocasional⁵³, que o aleatório toma conta da composição. À pergunta “por que razão está aquela

⁵² v. nota 49.

⁵³ v. nota 44.

representação plana de jarra em cima do cesto de vime também ele plano/achatado?" parece poder responder-se "porque não está lá outro objecto". Assim, *Racing Thoughts* encerra, por um lado, um conjunto de elementos em que a arte se cruza com o quotidiano e com o familiar de Johns e, por outro lado, elementos com uma leitura denotativa óbvia (a reprodução da Mona Lisa, a "fotografia" de Castelli, a caixa de vime onde pousam objectos), e ainda outros que exigem uma leitura denotativa (a ligação aos *ready-made* de Duchamp, o uso da pintura dentro da pintura ou o formato das calças penduradas na porta e que são comumente aceites como um decalque da forma da pele do mártir São Bartolomeu no *Juízo Final*, de Miguel Ângelo).

Em *Ventriloquist*, de 1986, Johns repete um dos cenários de *Racing Thoughts*, com o cesto de vime sobre o qual se encontra a jarra que é uma ilusão óptica, as torneiras do seu lado direito, as dobradiças da porta e um prego na parede com a sombra projectada. A imagem do prego é bastante curiosa, já que a sombra pintada é ilusionista, enquanto o uso da fita-cola como forma de "fixar" imagens à parede reitera a qualidade plana da superfície das reproduções. Esta conjugação entre o prego e a sua sombra e a pincelada que retrata a fita-cola destaca ainda mais essa característica dos restantes elementos presentes na tela e é uma recorrência nas suas obras. Repete-se novamente a reprodução de uma litografia de Barnett Newman, mas como estivesse a ser vista reflectida num espelho, o que acentua ainda mais o carácter cognitivo da obra. Tal como em *Racing Thoughts*, também os motivos pintados que parecem transformar a porta em papel de parede nos vão obrigar a um esforço cognitivo acrescido pois, assemelhando-se a um padrão meramente decorativo, e sabendo nós que a arte decorativa não carece de interpretação, perturba-nos a mistura entre a funcionalidade de uma porta com dobradiças e a quase impossibilidade de discernirmos os seus

contornos, de tal forma são absorvidos pelo padrão decorativo daquele espaço. Neste último quadro, os objectos do dia-a-dia, como canecas e jarros (reproduções do ceramista George E. Ohr), aparecem “suspensos”, num cruzamento entre a verticalidade real dos mesmos e a horizontalidade percebida, já que, na realidade, a posição em que se apresentam contém em si uma impossibilidade física. Portanto, somos necessariamente levados a perguntar-nos “o quê?” em detrimento da pura opticalidade de que Greenberg falava. Aliás, Johns foi um dos primeiros artistas a romper quer com o abstraccionismo dos expressionistas (pois as suas obras contêm modelos reconhecíveis), quer com a pureza da pintura, tal como Rauschenberg, ao acrescentarem às suas obras elementos escultóricos. Isto é visível em *Target with Four Faces*, de 1955, onde a qualidade plana da superfície do alvo choca com a tridimensionalidade das cabeças moldadas e ainda, por exemplo, em *Painting With Two Balls*, de 1959, em que a tela onde foram dadas as pinceladas típicas do expressionismo abstracto é cortada, literalmente, por uma fenda que se transforma num nicho em que duas bolas repousam. O título de um ensaio muito recente de Barbara Rose, e que é uma citação do próprio Johns⁵⁴, afigura-se-me exemplar do que é a sua visão sobre a arte: pegar num objecto, fazer-lhe algo, e assim sucessivamente, sem cortes nem rupturas.

No entanto, para Krauss, a vanguarda corresponde a um “partir do zero” e a um novo início. Não é um movimento que se posiciona contra os movimentos anteriores,

⁵⁴ Barbara Rose, “Take an object. Do something to it. Do something else to it.”, Outubro de 2017, RA Magazine.

tal como Ezra Pound bradava com o seu slogan de “Façam-no novo!”⁵⁵, não tem o objectivo de os destruir, tal como os futuristas prometiam fazer, destruindo “os museus que revestem Itália como se fossem ‘incontáveis cemitérios’”⁵⁶, mas pretende, sim, deixar para trás um passado morto e enterrado, como se de um novo nascimento se tratasse. Este nascimento traz implícita uma ideia de originalidade. Marinetti é o símbolo apresentado para sustentar que a arte vanguardista é a que irrompe “do nada”, correspondendo a um “um início literal, um começar a partir do nível zero, um nascimento”⁵⁷.

Mas esta perspectiva de Krauss parece-me conter algumas fragilidades porquanto, imediatamente a seguir, e para suportar o seu argumento, cita Constantin Brancusi, que afirmou que “quando já não somos crianças, já estamos mortos”, e usando conceitos como “ingenuidade primordial” como uma forma de salvação da “contaminação pela tradição”. Ora, se por um lado, a criança não nasce “do nada”, pois já traz inscritos em si um série de códigos genéticos (e que melhor exemplo para suportar a teoria do *continuum* de Greenberg?), por outro, a própria escultura de Brancusi vai buscar à natureza algumas das suas formas originais (Walter Benjamin refere-se às obras de Brancusi como tendo uma “aura” que as liga “às primeiras fontes da arte no ritual religioso”⁵⁸) e este assume directamente a influência de Rodin, de tal forma que sentiu necessidade de se afastar do mestre dizendo que “nada cresce debaixo

⁵⁵ “Make it new!” no original, título de um ensaio de 1934, (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*), 1985, p. 157.

⁵⁶ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985, p. 157.

⁵⁷ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985, p. 157.

⁵⁸ AAVV, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2016, p. 252.

das sombras das grandes árvores”⁵⁹. Brancusi, na sua busca da forma pura e perfeita (leia-se, “simplificada”) é prova ainda da teoria da pureza explanada por Greenberg, porquanto procurou reduzir o material trabalhado até à forma inicial da criação, ou seja, apresenta formatos ovóides, tais como os dos ovos ou os resultantes da divisão das células, no sentido em que estas se apresentam como elementos mínimos da vida humana. Diria que é uma arte que se põe no mesmo plano da criação, é certo. No entanto, é uma criação que não nasce de geração espontânea mas sim do trabalho de desbaste do material inicial.

As diferenças entre Krauss e Greenberg residem não só nesta oposição entre novidade e continuidade mas também entre originalidade e evolução. Para Greenberg, a arte evolui, como já vimos, dentro da tradição, sem corte nem rupturas, e a vanguarda luta “com as convenções, não as nega”⁶⁰. Greenberg não rejeita, no entanto, a ideia de que exista arte cujo único interesse seja o de ser uma novidade, mas classifica-a como arte falhada ou má arte. Falamos, por exemplo, da arte minimalista dos anos 60 do século XX ou do conceptualismo, em relação ao qual é até bastante mais crítico, pois afirma que “arte como ideia é para os que não exigem muito da arte, não requerem a verdadeira experiência estética mas, em vez disso, algo de classificável, de identificável como novo, e novo de forma instantânea”⁶¹. As “experiências” artísticas conceptuais

⁵⁹ AAVV, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2016, p. 71.

⁶⁰ Thierry de Duve, “A Public Debate with Clement Greenberg”, in *Clement Greenberg Between the Lines*, 2010, p. 125.

⁶¹ Thierry de Duve, “A Public Debate with Clement Greenberg”, in *Clement Greenberg Between the Lines*, 2010, p. 121.

entram, desta forma, muito mais facilmente no domínio da fraude⁶² e da desculpabilização da incapacidade de desenhar, de construir ou de moldar. Por oposição, o formalismo apresenta-se como um instrumento para “connaisseurs” uma vez que obriga a um conhecimento das propriedades das obras das diferentes artes, sendo esta uma das críticas apontadas a Greenberg. Há, portanto, uma certa noção de elitismo presente no formalismo que desagrada a quem queira fazer parte do mundo da arte de forma mais leiga. Esta tendência insere-se numa crítica feita por Greenberg a uma disposição para um “retrocesso do melhor para o pior”⁶³ ou de abolir as diferenças entre o bom e o mau, numa tentativa de igualização que acaba por resultar em mediocridade.

Se aceitarmos a ideia da existência de uma arte puramente conceptual, sendo esta pensamento puro, para chegar até ao seu público teria então que ser descrita ou narrada, oralmente ou por escrito. Passaria a ser discurso e voltaríamos, parece-me, à infecção diagnosticada por Greenberg em “Towards a Newer Laocoon”, causada pela promiscuidade entre as artes e, pior ainda, retornaríamos ao domínio da literatura sobre a pintura e a escultura. Não creio que fosse o fim da arte, mas sim o retrocesso a um passado que o Modernismo se tinha encarregado de corrigir. Greenberg reconhece uma nova tendência dentro da arte com esta “ânsia” de inovação e criatividade (denomina-a “Arte da Novidade”⁶⁴) mas alerta que, quando todos querem ser diferentes como um

⁶² Também Stanley Cavell se vai referir a uma certa arte como fraudulenta, distinguindo arte de uma “actividade vanguardista que mina a discreta identidade da arte” (*Refracting Vision, essays on the writings of Michael Fried*), 2000, p. 73.

⁶³ “retreat from major to minor” (“Modern and Postmodern”, <http://www.sharecom.ca/greenberg/post-modernism.html>), 1979.

⁶⁴ Greenberg, “Avant-Garde Attitudes” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>), 1968.

fim em si, tal acaba por se converter num novo tipo de normalidade da qual qualquer ideia de revolução estará para sempre arredada⁶⁵.

Citando Greenberg, “a principal razão de ser da vanguarda é, pelo contrário, manter a continuidade: continuidade de padrões de qualidade — os padrões, se quisermos, dos Clássicos. Estes podem ser mantidos apenas através de uma constante inovação, que é como os Clássicos, para começar, os haviam alcançado”⁶⁶. Para Krauss, a originalidade reside no facto de aceitar como boas (ou talvez meramente convenientes) as reivindicações de alguma vanguarda que afirma que a arte nasce de dentro do artista e que, sendo ele um ser único e irrepetível, do mesmo modo a sua arte terá a capacidade de uma originalidade inicial⁶⁷.

Gostaria de deixar claro que Krauss não está sozinha nesta sua visão de que “vanguardas” e “tradição” são termos auto-exclusivos e não consequenciais. Outros críticos de arte ou pensadores (de maior ou menor estatuto) acompanham-na, afirmando que o artista de vanguarda é um revolucionário *per se*, alguém que não se insere numa linha de continuidade, ainda que nem todos descartem o passado como estando na origem das mudanças.

Para Eugène Ionescu, dramaturgo do absurdo, “um homem de vanguarda é como um inimigo dentro da cidade que está inclinado a destruir, contra a qual se rebela; pois, como qualquer sistema de governo, uma forma de expressão estabelecida também

⁶⁵ “Onde tudo é avançado, nada o é; quando todos são revolucionários, a revolução acabou.” (“Avant-Garde Attitudes”, <http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>), 1968.

⁶⁶ Greenberg, “Avant Gardes Attitudes” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>), 1968.

⁶⁷ “com ele próprio [o artista] como a origem de seu trabalho, essa produção terá a mesma singularidade que ele.” (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*), 1985, p. 160.

é uma forma de opressão. O homem de vanguarda é o oponente de um sistema existente”⁶⁸. Esta visão parece-me tanto ou mais discutível do que a de Krauss, já que se me afigura uma utopia, neste contexto, a ideia da possibilidade de destruir tudo para começar algo de novo. Aquilo que se começa já existia dentro dessa mesma sociedade onde tem origem, ainda que estivesse disseminado, disfarçado ou apenas em germinação. Mesmo os grandes momentos de revolução da sociedade (como sejam, por exemplo, a Revolução Francesa ou a queda do muro de Berlim) aconteceram por focos que foram aparecendo dentro da sociedade e que a ajudaram a transformar-se o suficiente para que tal tenha acontecido. Admito que haja quem argumente que a queda do muro de Berlim aconteceu “do dia para a noite”, mas tal não teria sido possível, por exemplo, sem o colapso dos sistemas socialistas na Europa de Leste, nomeadamente na URSS.

Para Matei Calinescu, em *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, de 1987, e que se centra quer na evolução quer na análise do conceito de vanguardas associadas ao Modernismo, “Vanguarda” e “Modernismo” são duas ideias diferentes: a “Vanguarda” é a forma mais extrema de negativismo artístico, por oposição ao “Modernismo”, sendo este uma tentativa de recriação artística do mundo, numa perspectiva positiva de renovação⁶⁹. Para este autor, Greenberg tem razão em relação à caracterização que faz de Modernismo, mas

⁶⁸ AAVV, *The Golden Avant-garde: Idolatry, Commercialism, and Art*, 2000, p. 77.

⁶⁹ Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 1987, p. 140.

discorda dele na medida em que os dois conceitos não são, segundo esta posição, sinónimos.

Aceitando a visão de *continuum* de Greenberg, o Modernismo pode desafiar a tradição, mas é seu continuador, promovendo mudanças culturais. Não põe em causa os Clássicos, o que mostra é que podem ser vistos de uma forma renovada. Assim, faz parte de uma linha de tempo dentro da tradição e do gosto. Muda de acordo com o que é expectável que se mude: a “arte é — entre outras coisas — continuidade, e é impensável sem isso”⁷⁰.

Nesta visão historicista, a arte “evolui” dentro de um quadro histórico em que o *medium* já era simultaneamente preocupação e tema para o artista, uma vez que o resto lhe era imposto, visto que as obras eram encomendadas. Isto dá corpo à convicção de Greenberg de que o caminho artístico que as vanguardas escolhem já se vislumbrava desde a Idade Média, uma vez que as obras tinham um tema pré-definido, o que deixava o artista livre para se concentrar na forma. Ocorria, então, uma preocupação com o *medium*, visto que ao pintor “apenas” restava escolher questões como as cores, as tintas, a madeira para os painéis. As emoções e os sentimentos do artista eram suprimidos, o que interessava era a obra, e isto mantém-se até Rembrandt, que Greenberg caracteriza como o primeiro dos “artistas solitários”⁷¹, porque cria fora de escolas ou ateliers. Em comum com o Modernismo, evidencia-se também que, pelo menos desde a Idade Média e até ao aparecimento do Romantismo (numa

⁷⁰ Greenberg, “Modernist Painting”, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 93.

⁷¹ Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, in *Art and Culture, Critical Essays*, p. 19.

generalização talvez abusiva), a qualidade da obra resulta essencialmente de uma questão de experimentação e não de princípios e, sendo a qualidade o fim último da obra de arte, esta resulta de um todo e não repousa nunca num só elemento.

Matei Calinescu, na obra já citada, dá voz ao lugar comum que defende que o Modernismo é um conceito estético boémio e anti-burguês e que é este sentimento a origem das vanguardas — o que vem, aliás, na linha do “chocar a burguesia”⁷² de Baudelaire, lema de uma atitude literária que se encontra essencialmente a partir da segunda metade do século XIX e a que chamarei “o mito do choque”. Na mira estava a burguesia endinheirada e conservadora e o que se propunha, em alternativa, era a boémia e o culto da arte sem os constrangimentos do gosto burguês. Mas Greenberg relembra não só que a boémia já existia bem antes das vanguardas, como até refere, também como contra-argumento, o exemplo da vida monótoma e pouco aventureira de alguns dos impressionistas (pense-se, por exemplo, em Cézanne, que preferiu uma vida pacata em Aix-en-Provence ao invés de viver no bulício de Paris, ou em Pissarro, que construiu a sua obra também longe da boémia parisiense)⁷³.

Além disso, em “Avant-Garde and Kitsch”, não deixa de chamar a atenção para uma certa hipocrisia (expressão minha) das vanguardas, pois afirmam-se contra os valores da sociedade burguesa, nomeadamente o seu culto pelo dinheiro, mas acabam por depender dele para afirmarem a sua arte e poderem sobreviver. Este é, aliás, um nó górdio com o qual as vanguardas se têm deparado ao longo dos tempos (e, na minha opinião, sem grandes problemas de consciência). Esta é, na minha perspectiva, uma das virtudes de Greenberg: dificilmente atenua os factos em detrimento de visões

⁷² “Épater la bourgeoisie”, no original (*Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*), 1987, p. 175.

⁷³ Greenberg, “Modern and Postmodern” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>), 1979.

romanceadas, ficcionadas ou alicercadas em lugares-comuns apenas para alimentar pré-conceitos.

É óbvio que Greenberg não ignora o choque que a primeira exposição impressionista provocou, em 1874. Além dos textos críticos e jornalísticos da época, os cartoonistas, por exemplo, prediziam que a simples visualização dos quadros “iria causar abortos às mulheres grávidas”⁷⁴ (anexo 2). As vanguardas, boémias e anti-burguesia, eram vistas como destruidoras dos valores instalados e a melhor arte era a que escandalizava. Esta forma de olhar a arte parece-me, aliás, ser um dos dogmas do nosso tempo. É certo que mais tarde, nos anos 60 do século XX, se aceitam todas as aventuras estéticas, mesmo, ou talvez até principalmente, as mais chocantes e as “menos artísticas”, mas isso era tão só resultado do medo de deixarem escapar o próximo Pollock — como afirma Greenberg — e não propriamente porque essas aventuras fossem boa arte. Aliás, Greenberg diz que a melhor arte é a que fica nos bastidores e o que emerge é a pior, pois a boa arte precisa de tempo para ser reconhecida como tal. A função da arte é a de ser boa, não a de ser útil nem revolucionária nem inovadora nem chocante como fins em si mesmos. Neste contexto, por exemplo, classifica os *ready-made* de Marcel Duchamp (talvez um dos maiores exemplos de “choque” quando se fala de arte) como meros indicadores, que servem para demonstrar que tudo pode ser arte (ainda que não necessariamente “boa arte”).

O que de comum existe na arte, boa ou má, é a deliberação do pintor ao criar ou escolher uma superfície plana, assim como a intencional circunscrição e limitação do

⁷⁴ Hughes, *The Shock of the New, Art and the Century of Change*, 1980, p. 113.

objecto. Esta base comum, o facto de a arte partir de um acto deliberado, permite que os grandes nomes impressionistas, por exemplo, que têm todos uma visão individual e própria do mundo, se unam debaixo de uma mesma designação estética, pois derivam de propriedades partilhadas (qualidade plana da superfície e exposição das duas dimensões) e confluem em avanços comuns dentro do movimento modernista. Além de partilharem da “deliberação” em fazerem boa arte, fazem-no convergindo num mesmo caminho, concentrando-se cada vez mais na exposição do *medium* que utilizam, através da escolha das cores e das pinceladas. São, assim, parte integrante e essencial no longo processo de salvação das artes plásticas que a “pureza” veio permitir.

Permito-me aqui voltar novamente àquele que Greenberg considera o primeiro vanguardista — Courbet — pois, e cito, “voou do espírito para a matéria”⁷⁵, foi o primeiro a pintar apenas aquilo que o olho, enquanto receptor dos dados imediatos dos sentidos, vê, olhar este que é como uma “máquina que funciona sem ajuda da mente”⁷⁶, o que se traduziu numa nova qualidade plana da superfície e “numa nova atenção a cada centímetro da tela”, tal como mais tarde vai acontecer com Manet. Começa em Courbet o caminho que levará à primazia da opticalidade sobre as ideias e que permitiu entender que existe uma linha de continuidade no que os impressionistas fazem, ao centrarem-se mais na cor e naquilo que o olho pode perceber do que na representação da natureza. Isto é um processo perfeitamente consciente em pintores como Cézanne ou Monet, que recolocam a pintura no espaço que lhe é próprio, salvando-a da decadência.

⁷⁵ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, p. 29.

⁷⁶ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, p. 29.

Abandonando os dados do cérebro para se centrarem nos dados do aparelho óptico (pintar passa a ser mais um exercício de cores do que de representação da natureza), os neo-impressionistas como Seurat, aplicando um método experimental baseado numa teoria óptica (“pinta com a luz”⁷⁷) piscam o olho à ciência, o que se traduz numa recepção da pintura confinada aos resultados da experiência visual. Barbara Rose afirma que com Cézanne deixou de se afirmar “Isto é o que eu vejo” para passar a questionar-se “É isto o que eu vejo?”.⁷⁸ Digamos que, para observar o que depois se pinta, utiliza-se um olhar mecânico e técnico, ao invés de estético, filosófico ou sentimental.

Para Greenberg, este tipo de visão “científica” faz todo o sentido, pois tanto a arte como a ciência pertencem a uma mesma tendência cultural. Em “Modernist Painting” refere uma “consistência científica” comum a ambas, já que cada uma destas áreas se desenvolve a partir de dados que lhes são próprios: “O método científico, só por si, apela, ou pode apelar, a que uma situação seja resolvida exactamente nos mesmos termos em que é apresentada.”⁷⁹ Poder-se-ia pensar numa cientificação da arte, o que deixaria de fora um elemento não despidendo neste âmbito: a qualidade estética. Mas tal não é verdade, já que, como Greenberg nos explica, este cruzamento é meramente accidental e não interfere no juízo estético.

⁷⁷ Gamwell, *Exploring the Invisible - Art, Science and the Spiritual*, 2002, p. 111

⁷⁸ Hughes, *The Shock of the New, Art and the Century of Change*, 1980, p. 18.

⁷⁹ Greenberg, “Modernist Painting”, 1960, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 91.

A música ganha no final do século XIX uma centralidade até aí apontada à poesia (Greenberg chama-lhe a “arte paradigmática”)⁸⁰ e torna-se o novo foco de confusão das artes, já que lhe queriam imitar os efeitos imediatos e a forma como afectava directamente os ouvintes, sem necessidade de qualquer tipo de mediação, pois os efeitos são instantâneos e não há barreiras entre a música e o ouvinte – é a “arte da sensação imediata”, diz Greenberg⁸¹. A partir do momento em que a vanguarda descobre que a música tem na sua origem a “forma pura”⁸², conclui que não é algo a imitar, mas sim um “método da arte”⁸³, e é esta percepção que a guia no caminho de mudanças evolutivas. Tal como a música não se sente obrigada a representar a natureza, também a pintura deixa de sentir necessariamente que tenha que o fazer e afasta o representacional das suas preocupações.

O impulso inicial neste caminho para a abstracção tem a sua génese no cubismo, quer no analítico, cujas imagens fragmentadas de múltiplos pontos de vista e planos sobrepostos, com uma paleta simplificada de cores, tem como objectivo que o espectador se centre na forma e densidade das imagens (como exemplo, veja-se a tela de Picasso *O Acordeonista*, de 1911, onde as formas tridimensionais foram fraccionadas

⁸⁰ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, p. 31.

⁸¹ “art of immediate sensation” (“Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*), p. 31.

⁸² Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, p. 31.

⁸³ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, p. 31.

num plano bidimensional, o que resulta numa distorção em que dificilmente se discerne o conteúdo temático da pintura), quer no sintético, caracterizado por formas mais simples e cores mais brilhantes, onde os elementos aparecem espalmados, como silhuetas, resultando numa coincidência entre a superfície da tela e o espaço visual. Piet Mondrian e Paul Klee são dois dos cubistas sintéticos cujas obras parecem caminhar, de forma declarada e perfeitamente reconhecível, para a abstracção, de que Pollock vai ser o expoente, cerca de 35 anos mais tarde (vejam-se, a título exemplificativo, as três árvores de Mondrian (anexo 3) que resultam de uma arte da observação, com raízes directas nos impressionistas, mas cujas linhas se tornam progressivamente mais geométricas e “achataadas”, ao ponto de a última (*Composition Trees III*) dificilmente conter imagens reconhecíveis. De Picasso, que abandonou o Cubismo no final da primeira década do século XX, mencione-se a absoluta qualidade plana da superfície dos elementos representados em *Guernica*, de 1937, tão evidente que parecem ter sido calcados por um “rolo compressor”⁸⁴, e *La Cocina*, obra mais tardia, de 1948 (anexo 4), que se apresenta como a obra mais abstracta de Picasso.

É com a aceitação da abstracção como a direcção a seguir que, segundo Greenberg, se entra na segunda fase modernista, o Expressionismo Abstracto (ou “Painterly Abstraction”⁸⁵), substituindo-se ao cubismo europeu que, demasiado

⁸⁴ Greenberg, “Picasso at Seventy- Five”, in *Art and Culture, Critical Essay*, 1957, p. 65.

⁸⁵ A palavra “painterly” (“malerisch” no original) foi cunhada pelo historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin (1864–1945) e refere-se a uma pintura que é ostensivamente pintada (Rembrandt ou Monet), mas pode ser usada também na escultura (Rodin) em oposição ao conceito de linear em que as linhas são perfeitamente definidas (Boticelli ou o escultor hiper-realista Ron Mueck). Greenberg considera que a arte ocidental vai alternar entre o “painterly”, o que se opõe ao linear, e o “non-painterly”, com intervalos cada vez mais curtos desde Manet, oscilando entre a ilusão e o literal.

“castrador” e restritivo, entrara em crise a partir de 1930, deixando a sua herança aos norte-americanos, nomeadamente Pollock, Arshile Gorky e David Smith.

Os abstraccionistas, apresentados como uma escola e não uma mera continuação do cubismo europeu, concebem obras onde se mantém e acentua a percepção de que a qualidade plana da superfície e as duas dimensões são as propriedades por excelência deste processo de libertação e autonomização da pintura. Tal como em Manet e, depois, Monet, Pissaro e Sisley, pintores que davam a mesma importância a toda a superfície da tela⁸⁶, a pintura passa a ser apresentada como um campo indiferenciado, sem elementos que permitam ao olhar focar-se num único ponto de interesse, o que obriga a uma percepção globalizante quase imediata, resultado daquilo a que Greenberg vai chamar uma “unidade plena”⁸⁷ e que deriva do conceito greenberguiano de “pintura que ocupa a superfície de forma plena”⁸⁸, ou seja, o tratamento uniforme dado a uma superfície pictórica. Mais uma vez, reconhece-se a influência da música na pintura nesta ideia de que não tem que haver, e não há, um elemento focal central, e que se encontra na mesma linha do dodecafonismo de Schönberg, em que todos os elementos e áreas se equivalem em importância e ênfase ao invés de se organizarem em torno de uma nota particular (a tónica).

Em “After Abstract Expressionism”, de 1962, Greenberg refere-se a Still, Barnett Newman e Rothko, os primeiros a fazerem um corte efectivo com o cubismo, como os introdutores de um novo conceito, o de “abertura (*openness*)” que se traduz na criação

⁸⁶ Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture”, in *Art and Culture, Critical Essays*, 1948, p. 154.

⁸⁷ “all-over unity”, (“Abstract, Representational and so Forth” in *Art and Culture, Critical Essays*), 1954, p. 137.

⁸⁸ Greenberg, “American-Type Painting”, in *Art and Culture, Critical Essays*, 1955-58, p. 217.

de zonas ou campos de cor sem manchas que as perturbem nem qualquer detalhe desenhado. A cor torna-se o próprio espaço e não tem qualquer função, restando então a experiência estética, puramente visual, que provoca no observador. A renúncia a qualquer marca do tátil, mais conseguida em Newman e Rothko, é indicador de “pureza”. Esse é, nesse momento, o rumo da arte modernista.

A introdução da ideia de “abertura” altera a pergunta até aí feita — “O que é arte?” — para passar a perguntar-se “Qual a origem definitiva da qualidade/valor de uma obra de arte?”. E a resposta é a “concepção”, que associa “invenção, inspiração e até intuição”⁸⁹. É individual e particular, inimitável e “incopiável”, e emerge em substituição das competências técnicas, as quais podiam ser adquiridas por qualquer um (relembrem-se as escolas de pintura renascentista europeia a que os mestres davam o nome, podendo as obras ser pintadas pelos seus pupilos, depois de treinados na técnica do mestre). No entanto, ressalve-se que concepção não é “arte”, mas sim o que permite que algo seja “arte”.

Apesar de tudo, em “Modernist Painting”, Greenberg diz que a segunda fase modernista não abandona completamente o princípio da representação dos objectos, no que designou, numa tradução literal, por “representação sem-abrigo (*homeless representation*)”⁹⁰, que consiste em imagens que são abstractas mas que continuam a

⁸⁹ Greenberg, “After Abstract Expressionism”, 1962, in *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Charles Harrison and Paul Wood, 1992, p. 768.

⁹⁰ “homeless representation” foi um termo cunhado por Greenberg, nos anos 50, para se referir às imagens na pintura de Willem de Kooning, em “After Abstract Expressionism”, 1962, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 124.

sugerir representações, ou seja, a figuração é posta ao serviço do abstracto, tal como na série *Mulher*, de Willem de Kooning.

Este foi então o próximo passo no caminho da salvação e da auto-suficiência quer da pintura, quer da escultura. “Parecem o que são”⁹¹, ou seja, a pintura e a escultura são o seu efeito nos observadores e esgotam-se nas sensações visuais que produzem.

⁹¹ Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, 1940, p. 34.

Artistas mais tardios como Johns e Rauschenberg são herdeiros de todo o processo anteriormente apresentado e que tem como ponto de partida a identificação de qualidade plana da superfície como condição intrínseca da pintura. Observem-se os *Combines*, de Rauschenberg, em que vemos objectos “achatados”, condicionados à qualidade plana da superfície da tela e com recorrentes elementos que declaram a sua horizontalidade. Steinberg refere-se a estas obras como uma espécie de secretárias feitas de memórias, onde os objectos pousam e são vistos a partir de um plano mais alto. Esta perspectiva é ainda mais marcada pelo facto de Rauschenberg lhes introduzir elementos que declaram a sua própria horizontalidade, como por exemplo a camisa em *Third Time Painting*, de 1961, a copa do chapéu de sol em *Charlene*, de 1954, ou ainda as moedas, caricas e a t-shirt de manga cava em *Door*, de 1961, tal como o ás de espadas em *Story*, de 1964. Steinberg refere *Bed*⁹², de 1955, como corolário da sua teoria das “pinturas em leito horizontal”⁹³.

O conceito supra-citado apareceu associado quer às obras de Jean Dubuffet (lembremo-nos da horizontalidade em *Olympia*, de 1955), quer às de Rauschenberg, ambas portadoras de uma novidade: ainda que possamos pendurá-las verticalmente, deixam de representar a percepção até aí associada à pintura, a de que a sua

⁹² Sobre este *Combine*, no site do Moma NY, pode ler-se que "diz a lenda diz que este é o próprio travesseiro e cobertor de Rauschenberg, que ele usou quando não conseguiu arranjar dinheiro para comprar uma nova tela. Pendurado na parede como uma pintura tradicional, a sua cama, ainda feita, torna-se uma espécie de auto-retrato íntimo em consonância com a afirmação de Rauschenberg de que "a pintura se relaciona tanto com a arte como com a vida ... [e] eu tento agir naquele fosso entre os dois." (https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955).

⁹³ v. nota 8.

visualização corresponde à postura erecta do observador. Isto quer dizer que já não é a colocação física do quadro que interessa, uma vez que a sua recepção pelo observador resulta de processos operacionais e não visuais. Para Steinberg, é este o momento em que na pintura se opera a mudança da natureza para a cultura e isto corresponde a uma revolução⁹⁴.

Podemos encontrar esta ideia em obras de artistas plásticos como Cy Twombly e Claes Oldenburg, nas telas *Criticism*, do primeiro, de 1955, e *I Think Your Work Looks a Lot Like Dubuffet*, do segundo, de 1960. O que une as duas e as “pinturas em leito horizontal” pode não ser imediatamente evidente e até discutível, mas a relação que estabeleço parte do uso de rabiscos, numa espécie de “fluxo da consciência”, mais elaborado e menos abstracto em Oldenburg, mais caótico e abstracto em Twombly, que se poderiam produzir em estados de concentração noutras realidades — por exemplo, ao ouvir um professor numa aula ou quando estamos a falar ao telefone. Não só o papel está pousado horizontalmente numa superfície quando o rabiscamos, como a própria caneta deixa de escrever se o quisermos fazer verticalmente. Mas é verticalmente que vão ser exibidas, logo, também são exemplares da passagem da natureza para a cultura e da genialidade do conceito de Steinberg.

No entanto, há *Combines* de Rauschenberg que não me parecem suportar inteiramente a sua inserção nesta teoria. Em *Winter Pool* (anexo 5), de 1959-60, apesar de também ser usado por Steinberg como mais um exemplo, afigura-se-me que a imagem de uma escada obriga a uma leitura mais abrangente. Sem pôr em causa a qualidade plana da superfície que, estou certa, o próprio Greenberg lhe reconheceria,

⁹⁴ Steinberg, “Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, p. 82.

Rauschenberg introduz na tela a verticalidade, de forma declarada, ao usar como elemento central da obra uma escada, que acaba por fazer a ligação entre a superfície onde assenta (o chão) e a parede à qual está encostada. Também o uso de uma cadeira em *Pilgrim* (1960), ainda para mais para onde a tinta da tela parece escorrer, mostra novamente a intenção de entrecruzar dentro do conteúdo da peça os dois planos (horizontal e vertical) e não tanto de fazer tão somente uma afirmação de horizontalidade, já que a própria cadeira ocupa esses dois planos, e, tal como em *Winter Pool*, também estabelece a ligação entre o chão e a parede. Outras *Combines* parecem suportar o que acabei de referir, como por exemplo *Coca-Cola Plan*, de 1958, onde as garrafas de Coca-Cola, que contêm uma ideia de verticalidade, estão colocadas em cima de uma prateleira que integra uma espécie de moldura de madeira em cuja parte superior, que se prolonga como se de um tampo de secretária se tratasse, foi desenhado uma maquete de um móvel, o que é feito num plano horizontal, transposto para o vertical. Mencione-se ainda *First Landing Jump*, de 1961, em que um pneu desempenha o mesmo papel da escada e da cadeira referidas anteriormente.

Ainda que as referências de Greenberg a Rauschenberg sejam escassas e denotem dificuldade em encaixá-lo nos modelos que constatou como fazendo parte do caminho evolutivo da pintura modernista⁹⁵, a verdade é que não só a ideia de qualidade

⁹⁵ Em “Avant Gardes Attitudes”, de 1968 (<http://www.sharecom.ca/greenberg/avantgarde.html>), Greenberg refere-se a Rauschenberg como um dos artistas, juntamente com Barnett Newman e David Smith, a fazer a transição do “painterly” para o “linear”, no contexto da análise do ocaso do Expressionismo Abstracto. Em “Recentness of Sculpture”, de 1967, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, referira-se às *White Paintings*, de 1953, de forma depreciativa, apelidando-as de “familiares” e “fáceis de perceber”. Ainda neste mesmo texto classifica a arte de Rauschenberg como previsível (pp. 251-2, 254).

plana da superfície contribui para que os *Combines* de Rauschenberg se encontrem no *continuum* do que é a boa arte do Modernismo, mas são também evidências de que estamos perante uma obra que se declara como uma construção e não perante uma ilusão de uma qualquer realidade. Tal é visível, por exemplo, na posição do relógio, em *Third Time Painting*, com o número 12 virado para o lado esquerdo, ou nos dois relógios em *Reservoir*, de 1961, cada um com uma hora diferente do outro. No entanto, o lado escultórico das peças de Rauschenberg não agradou a Greenberg, que o apelidou de “Proto-Pop” (assim como a Johns) exactamente por “namoriscar” com a terceira dimensão⁹⁶.

Poder-se-á olhar para Rauschenberg, tal como já o fiz para Johns, como mais um continuador do “ilógico do ocasional” e, assim, em ligação directa a Manet e *Le Dejeuner sur l’herbe*. A ligação lógica entre os elementos presentes na tela de Manet é tão inexistente como nos *Combines* de Rauschenberg. São composições e não uma ilusão da realidade. Em relação a Manet, isso é explicado pelo facto de a preocupação não ser a de criar uma ilusão, mas sim, pelo contrário, expor as propriedades intrínsecas do *médium*, o que, como já explicado, é uma das marcas dos modernistas. A improbabilidade de juntar aquelas personagens de *Dejeuner* num cenário real é tão grande quanto a de agruparmos espontaneamente os objectos que povoam os *Combines* de Rauschenberg. São elementos sem qualquer ligação, mas que têm em comum o facto de apelarem essencialmente ao óptico. Se Manet é o pintor de momentos pessoais, Rauschenberg é o pintor de objectos ocasionais. Manet “pinta com

⁹⁶ Greenberg, “Recentness of Sculpture”, 1967, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 253.

o cérebro”, ou seja, a obra foi construída na imaginação, enquanto Rauschenberg junta, cola (e é também um legítimo herdeiro das colagens cubistas), pinta, encobre, vela, e expõe uma panóplia de objectos “encontrados”. São ambos pintores de esboços, obras abertas⁹⁷ e que parecem inacabadas, como Fried diz em relação a Manet⁹⁸. Se em Manet até os seus defensores à época reconheciam as suas pinturas, nomeadamente *Dejeuner*, como esboços que o pintor recusava terminar, em Rauschenberg a mesma sensação advém da aleatoriedade das suas composições, tal como em Johns. Esta falta de completude transforma-as em obras que, sendo cada uma delas um todo, permitem que o acrescentar ou o retirar um elemento não ponha em causa a unidade final. E se para Greenberg a unidade é o que confere qualidade a uma pintura⁹⁹, então, tal como Manet, também Johns e Rauschenberg são modernistas porquanto mantêm “a cultura *em movimento*”.

⁹⁷ Por oposição a obras fechadas, base daquilo a que Fried chama “pintura absorpta (*absorptive painting*)”, tal como no caso das pinturas de Jean-François Millet, pintor francês realista do século XIX (*Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*), 1996, p. 306.

⁹⁸ Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, 1996, p. 303.

⁹⁹ Greenberg, “The Case for Abstract Art”, 1959, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 80.

VII

Com Johns e Rauschenberg torna-se visível que Fried tem razão quando afirma que a qualidade plana da superfície e a sua delimitação (já) não são critérios para definir a irreduzível essência da pintura, mas tão só “as condições mínimas para que algo seja visto como uma pintura”¹⁰⁰. É verdade que, apesar de esta crítica ser directamente dirigida a Greenberg, penso já ter provado que ela só pode resultar de uma leitura menos atenta do que Greenberg diz — ainda que esta ideia sobre Greenberg esteja de tal forma enraizada que, em 1983, esta ainda sente necessidade de desfazer esse “mal-entendido”, reafirmando que “Modernist Painting” é uma descrição e não um programa.

Há ainda outras divergências entre os dois autores que resultam de formas diferentes de analisar o que é a pintura. Para Greenberg, o objectivo da arte é o ser boa e a seu valor advém de provocar uma experiência estética, vista como um fim em si mesma. Daqui decorre que aceite uma tela em branco pendurada numa parede como um objecto artístico. Para Fried, para que uma superfície se transforme numa pintura, tem que transmitir a *convicção* de que é uma pintura. A essência da pintura, aquilo que transmite a convicção, é determinada pela capacidade de introduzir continuamente alterações às convenções das obras de um passado recente e não pelas suas propriedades intrínsecas, e é esta a função dos modernistas. Este conceito de “convicção” permite unir uma separação introduzida por Greenberg entre as duas fases do Modernismo, distintas mas contínuas: a primeira, reducionista, que corresponde à descoberta da irreduzível essência da pintura, a qualidade plana da superfície, e a

¹⁰⁰ Fried, “Art and Objecthood”, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 169.

segunda, a descoberta do que constitui boa arte. Para Fried, a distinção é artificial e as duas colapsam uma na outra.

Se Greenberg refere a ideia de “unidade”¹⁰¹ como o elemento que confere qualidade à obra, Fried vai referir-se à “eficácia” ou “fecundidade”¹⁰² como o critério decisivo para aferir a qualidade de uma obra de arte, ou seja, o valor ou qualidade da obra resulta de aguentar a comparação com as obras já reconhecidas do passado, mas trazendo em si algo de novo que lhe permita vir a ser termo de comparação para as melhores obras que posteriormente se virão a integrar nesta série¹⁰³. Tudo isto funciona, portanto, num *continuum* temporal, em que a obra faz parte de um todo e, para fazer parte da cadeia, não é considerada individualmente mas sim sempre “em relação com”.

Este critério de “fecundidade” da obra (que tem a sua génese num ensaio de Merleau-Ponty, “Le langage indirect et les voix du silence”) foi posto à prova com o aparecimento da “bête-noire” de Fried, o Minimalismo, movimento artístico dos anos 60, e que considera uma tentativa para ir além de Kenneth Noland e Frank Stella, dois dos artistas enquadrados por Greenberg na segunda fase do Modernismo. O “Minimalismo” é designado por Fried como “Literalismo” pois o seu principal objectivo é tornar o objecto uma obra de arte sem que exista, da parte do artista, qualquer

¹⁰¹ V. nota 99.

¹⁰² Fried, “An Introduction to my Art Criticism”, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 18.

¹⁰³ Fried, em *Manet’s Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, cita Théodore Duret, no seu prefácio ao catálogo da exibição e venda póstuma do conteúdo do estúdio de Manet, em 1884: “Para que um artista seja definitivamente aceite como um pintor entre os especialistas é necessário que as suas telas, colocadas ao lado das dos grandes pintores, seus antecessores, se tenham mostrado capazes de aguentar a comparação”, 1996, p. 414.

transformação, construção ou manipulação. O objecto é *literalmente* a obra, ou seja, é simultaneamente um objecto-objecto e um objecto-arte¹⁰⁴. A objectualidade¹⁰⁵ é a sua principal condição enquanto obra de arte. Ainda que cronologicamente os literalistas se tenham seguido aos abstraccionistas, Fried recusa-lhes qualquer relação com estes, não os considerando seus legítimos sucessores, retirando-os de qualquer linha de tempo em que se incluam quer o Modernismo quer as vanguardas, numa tentativa de isolar aquilo que considera como não sendo arte.

Na sua perspectiva, as obras literalistas de Donald Judd, Carl Andre ou Robert Morris não aguentam uma comparação com o que de melhor se fez no passado e, de tão infecundas e teatrais, serão rejeitadas como objectos artísticos. Mas se não são arte, não será contraproducente inclui-las num texto de crítica de arte? Neste aspecto, Greenberg resolve mais facilmente a questão, pois não dicotomiza entre objecto-arte e objecto-objecto, aceitando qualquer objecto como arte, desde que tenha havido “deliberação”. A grande questão de Greenberg é se a arte é boa ou má, enquanto Fried se deixa apanhar na armadilha de querer estabelecer a diferença entre o que é arte e o que não é arte, muito mais difícil de fazer porquanto, socorrendo-me da teoria institucional de George C. Dickie, mais tarde retomada por Arthur C. Danto, é arte tudo o que pertence ao “mundo da arte (*artworld*)”. Concorde-se ou não, é um facto que desde Duchamp esta definição culturalista tem prevalecido.

¹⁰⁴ Por objecto-objecto entenda-se um objecto puramente funcional (por exemplo, uma caixa de sapatos), sem nenhuma ligação ao mundo da arte, e por objecto-arte entenda-se um objecto com um propósito artístico (em cujo escopo se incluem quer os “ready-made” de Duchamps quer uma tela de Caravaggio).

¹⁰⁵ Para Fried, “objectualidade” refere-se ao primado do objecto sobre a pintura e é condição da não arte literalista.

Em “Art and Objecthood” Fried vai apontar Greenberg como o “responsável” por os literalistas se sentirem legitimados enquanto movimento artístico, essencialmente pelas afirmações que produz em “Modernist Painting” e “After Abstract Expressionism”, na medida em que a teoria reducionista de Greenberg é tão “purista” na sua defesa de uma irreduzível essência da arte pictórica que acaba por ter como discípulos os minimalistas, os únicos que levam ao limite o seu postulado de que “arte não é mais do que as propriedades literais do suporte”¹⁰⁶. Citando Fried: “as suas obras não procuram reconhecer a existência de literaridade, elas *são literais*”¹⁰⁷. Falta-lhes a convicção obrigatória e por isso estão completamente desligadas das convenções modernistas, auto-teorizando-se profusamente na tentativa de se afirmarem como uma arte independente. O resultado é serem infecundas, incapazes de “gerarem novas convenções, uma nova arte”¹⁰⁸.

Na busca de um caminho próprio, Judd, Morris e os outros minimalistas vão colocar ao mesmo nível o objecto artístico e a recepção do objecto, já que a obra de arte resulta desse “confronto”. Uma vez que o espectador também faz parte do processo artístico, a obra passa a ser a situação em que se encontra. Como afirma Morris¹⁰⁹, “o objecto não é mais do que um dos termos na nova estética”. A esta nova linguagem da arte há que acrescentar o espaço como um elemento vital do objecto-arte, o que Fried critica, chamando-lhe o “situacionismo” ou “exposicionismo” do Literalismo. Veja-se a disposição dos blocos de madeira na instalação de Andre, *Uncarved Blocks*, de 1975, em

¹⁰⁶ Fried, “An Introduction to my Art Criticism”, in *Art and Objecthood*, 1998, p.36.

¹⁰⁷ Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s New paintings”, 1966, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 88.

¹⁰⁸ Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s New paintings”, 1966, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 88.

¹⁰⁹ Morris, “Notes on Sculpture”, part I, 1966.

que o observador é até “convidado” a passear por entre as peças, pelo que a percepção das mesmas o pode incluir, bastando para isso ter mais observadores presentes na sala.

Para Judd e demais minimalistas, a obra é o resultado do confronto entre os três vértices de um triângulo, em que um é o objecto, o outro o espectador e o terceiro a circunstância em que aqueles dois se encontram, ou seja, a localização espaço-temporal. Há uma explícita teatralização da obra, transformando-se a sala num palco em que os observadores podem assumir concomitantemente o papel de figurantes e de espectadores. Este tipo de obra opõe-se à pintura e à escultura anti-teatrais, que eliminam a objectualidade através da consciência do *medium* da forma da superfície, na pintura, e da sintaxe, na escultura, que Fried associa ao “gesto abstracto”¹¹⁰, ou seja, à relação dos diferentes elementos da escultura entre si, tal como as palavras obedecem a uma determinada organização lógica. Explicando melhor, a sintaxe que Fried encontra nas obras de Caro deriva das relações entre os elementos e não das parcelas desses elementos, tal como numa língua a lógica se organiza a partir das palavras e não das letras ou dos sons que as constituem.

Da primeira forma de perceber a obra de arte decorre que os literalistas marginalizam a pintura, uma vez que a consideram uma arte que se auto-extingue, devido à limitação do “formato”, sendo o rectângulo o mais básico, e o resto são apenas variações que prolongam a agonia mas não impedirão a sua exaustão, segundo afirmam. Assim, substituem a “forma” pela conceptualização e esta abre as portas para a inesgotabilidade da arte. Isto porque tudo pode existir apenas no âmbito do pensamento sem que, então, tenha obrigatoriamente uma correspondência material. A

¹¹⁰ Fried, “An Introduction to my Art Criticism”, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 29.

este propósito, Fried relembra Tony Smith e a sua experiência conhecida como *NJ Turnpike* e que o próprio Smith rotula como o fim da arte — o que, obviamente, não se veio a verificar:

Quando eu estava a leccionar na Cooper Union, nos primeiros dois anos da década de 50, alguém me disse como conseguiria chegar ao New Jersey Turnpike. Peguei em três estudantes e conduzi desde algures nos Meadows para New Brunswick. Era uma noite escura e não havia luzes ou marcadores no alcatrão, linhas, trilhos ou qualquer outra coisa, excepto o pavimento escuro que se movia pela paisagem de apartamentos, rodeados por colinas à distância, mas marcada por pilhas, torres, fumaças e luzes coloridas. Esta viagem foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais e, no entanto, não podiam ser chamadas obras de arte. Por outro lado, provocaram algo em mim que a arte nunca tinha feito. No início, eu não sabia o que era, mas o seu efeito foi libertar-me de muitas das opiniões que eu tivera acerca da arte. Parecia que havia uma realidade ali que não tinha tido qualquer expressão na arte.¹¹¹

Os literalistas rejeitam ainda a pintura porque esta não lhes permite unir espectador e obra dentro de um mesmo conjunto nem escapar à ilusão pictorial e, pior ainda, dificulta a aceitação de “objectos específicos”¹¹², como os *Sem Título* de Judd, em que não há partes que constituam um todo, mas apenas um todo percepcionado como

¹¹¹ Fried, “Art and Objecthood”, 1967, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 157.

¹¹² “Specific Objects” é o título de um texto de Donald Judd, de 1965.

tal e a que Fried contrapõe, por exemplo, uma tela de Newman (anexo 6), em que a aparente simplicidade esconde um conjunto de discretas unidades que se completam para surgir como um todo holístico, já que o todo resultou da organização das partes. Há uma *Gestalt* no Modernismo a que o Literalismo opõe uma ideia de indivisibilidade.

Mas os literalistas levantam igualmente problemas à escultura, já que, de um modo geral, a vêem como uma soma resultante de um conjunto de partes inter-relacionadas e relacionáveis, preferindo o exemplo dos *ready-made* de Duchamp, até porque dos mesmos foi banida qualquer sugestão antropomórfica. “O formato é o objecto”¹¹³. Tudo está presente e é evidente, não há segredos nem metáforas.

A estes Fried opõe a escultura de Anthony Caro, nomeadamente *Prairie* (anexo 7), que considera exemplar do reducionismo modernista na escultura, afirmando que as esculturas de Caro, apesar de abstractas, evocam “uma grande variedade de sentimentos e movimentos corporais”¹¹⁴, [...] uma modalidade de gesto tornada possível por meio da escultura construída em aço”¹¹⁵. É a sintaxe das obras que impõe a forma de serem exibidas, referindo-se Fried às “esculturas abstractas de aço” de Caro, que “*exigem* ser colocadas no chão e cujo carácter específico teria inevitavelmente sido deturpado se tal não tivesse sido feito”¹¹⁶.

¹¹³ Fried, “Art and Objecthood”, 1967, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 151.

¹¹⁴ Fried, “An Introduction to my Art Criticism”, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 28.

¹¹⁵ Fried, “An Introduction to my Art Criticism”, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 29.

¹¹⁶ Parece haver aqui uma inversão do conceito de “site specificity”: as obras não são feitas para um determinado local, mas são as próprias obras que, depois de feitas, impõem a sua exibição num local específico. (“An Introduction to my Art Criticism”, in *Art and Objecthood*), 1998, p. 33.

Uma outra consideração que separa Caro dos minimalistas é a distância que o primeiro impõe entre a sua obra e o observador, o que reforça a “separação (*apartness*)” ou a “alteridade (*otherness*)” esculturais¹¹⁷. Todas as relações que são importantes para decodificar a obra encontram-se dentro da própria obra e, ainda que teatrais, porque incluem uma superfície onde pousam e um observador, deixam ambos inalterados, não agindo sobre eles, como fazem as obras dos minimalistas. Greenberg vai retomar, dois anos mais tarde, a ideia de sintaxe apresentada por Fried, afirmando que a discreta ligação entre as peças, na obra de Caro, é o que torna a obra interessante: “esta ênfase na sintaxe é também uma ênfase na abstracção, na radical dissemelhança com a natureza.”¹¹⁸

O que escreve Caro, num texto datado de 2000, “In the Studio”, é sintomático da importância de Greenberg e do reconhecimento que lhe é devido, que vai muito além da sua influência na caracterização de um movimento estético:

Ele [Greenberg] possuía uma extraordinária clareza ao olhar [para uma obra de arte], bem como os mais elevados padrões. Na verdade, eu diria que seu olhar era o mais próximo da infalibilidade que eu jamais encontrei. O seu amor à pintura e à escultura era tal que ele apreciaria — e criticava, se necessário — qualquer que fosse a obra de arte com que se deparasse, sem respeito pelo gosto vigente. [...]

¹¹⁷ Fried, “An Introduction to my Art Criticism”, in *Art and Objecthood*, 1998, p. 62.

¹¹⁸ Greenberg, “Contemporary Sculpture: Anthony Caro”, 1965, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, pp.205-06.

Olhava para a arte com o olhar de um pintor ou escultor, [olhava] de dentro, ao invés de chegar até à obra desde o exterior. [...]

O olhar de Clem era como um feixe de luz que iluminava as áreas problemáticas de uma pintura ou escultura e trazia novas possibilidades. [...]

Um escultor ou pintor, ao fazer arte que é completamente nova, trabalha no escuro — essa é a aventura — e não sabe exactamente o que fez. Clem forneceu um foco. Ele olharia para um trabalho e diria "estás a caminho de algo, deixa-o repousar". Por causa da intensidade da sua resposta, do seu prazer em ver algo novo e inesperado e da sua compreensão do caminho que trilhávamos, ele deu-nos rumo e confiança. [...]

Clem foi por vezes criticado por ir aos estúdios; as pessoas parecem sentir que o papel do crítico começa quando a obra terminada está em exibição. Os artistas que tiveram a experiência de receber Clem nos seus estúdios certamente não concordariam. Ele sabia como a arte é feita, o que o processo envolve — como um artista verdadeiro pensa e trabalha, que [fazer arte] é um processo prático, não literário ou teórico. Claro que há um tempo para a arte ser feita em reclusão, mas também há um momento em que ajuda ter um olhar exterior a ver o que se fez.¹¹⁹

¹¹⁹ Caro, "In the Studio" (<http://www.sharecom.ca/greenberg/studio.html>), 2000.

VIII

É a escultura, de acordo com Greenberg, a grande beneficiária da ideia do reducionismo (que reconhece como limitadora da pintura), pelo que é a arte que mais potencial tem para avançar e “manter a cultura em movimento”. Tal como fez em relação à pintura, Greenberg traça a “geneologia” da escultura modernista, considerando Rodin como o impulsionador da tradição escultórica, perdida desde Bernini, associando-lhe marcas impressionistas, tais como os efeitos de luz. Matisse, Degas e Modigliani, apesar de não serem escultores, são seus herdeiros directos, ainda que Matisse e Degas olhassem para a escultura mais como um passatempo ou como uma forma de organização mental que os ajudava a centrarem-se na pintura, o seu fim último. Isto não lhes retira qualidade, apenas deliberação. Diz Matisse:

Esculpi porque o que me interessava na pintura era a clarificação das ideias. Mudei o meu método e trabalhei em argila para fazer uma pausa da pintura, onde, para já, tinha feito tudo o que podia. Quer isto dizer que [a escultura] foi feita como uma forma de organização, para pôr em ordem os meus sentimentos e encontrar um estilo que me conviesse. Quando o encontrei na escultura, isso ajudou-me na minha pintura.¹²⁰

Voltemos novamente a um dos nomes centrais da arte europeia, Picasso, para o referenciar como um dos que mais contribuiu para a renovação da escultura. Em *Guitarra de Papel*, de 1912 (anexo 8), aplica a técnica da colagem à escultura e traz para a tradição escultórica europeia as propostas construtivistas de abolição da preocupação

¹²⁰ Alicia Legg, *The Sculpture of Matisse*, MOMA (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1902>), 1972, p. 3.

artística tradicional com a composição, substituindo-a por “construção”, além do uso de materiais “modernos” que pudessem, eventualmente, ser usados na produção em massa. O processo da escultura passa a ser o de uma “montagem (*assemblage*)” e o facto de as três dimensões serem a propriedade que lhe é intrínseca traduz-se numa liberdade que era impossível na pintura. Na verdade, Greenberg não aborda a ideia de liberdade na arte como um valor, já que verifica que quanto mais se caminha para a auto-definição e auto-suficiência da uma arte, mais rígidas serão as suas regras. Mas este pressuposto é mais flexível para a escultura, já que esta pode ser tão pictórica quanto queira, sem que por isso veja posto em causa o seu lugar no mundo da arte, enquanto que a pintura não pode ser escultórica sob pena de perder a sua identidade, voltando a sofrer da doença que Lessing havia diagnosticado como mortal: a confusão das artes. Greenberg sustenta ainda que, no pós-guerra, como resultado de uma maior facilidade em arranjar materiais, existe “uma nova flexibilidade na qual vejo agora a oportunidade de a escultura atingir um ainda maior leque de formas de expressão do que a pintura”¹²¹.

Vai ser Brancusi o primeiro a verdadeiramente romper com a tradição monolítica e antropomórfica da obra escultórica, ao reduzir a imagem humana a um formato ovóide, tubular ou cúbico. Mais tarde, Alexander Calder constrói obras que lhe permitem uma ocupação do espaço, como era tradicional na pintura, mas sem o preencher. Vejam-se os seus *Mobiles* ou as suas esculturas em arame, como *Fish*, de 1944 (anexo 9), com linhas desenhadas “no ar”, quase etéreas, numa quasi adaptação

¹²¹ Greenberg, “The New Sculpture”, 1948-58, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 142.

para a escultura da frase atribuída a Paul Klee, “desenhar é simplesmente uma linha a dar um passeio”. Os Minimalistas, no final dos anos 50 e nos anos 60 do século XX, acabam por lhe dar também um forte impulso, não tanto porque imediatamente se aceite o que eles fazem como escultura, mas porque se pode dizer liminarmente que não é pintura.

É precisamente dentro do Minimalismo que Greenberg destaca dois nomes como representativos de uma “escultura avançada”. São eles os minimalistas Anne Truitt e David Smith. As obras da primeira, escultora norte-americana, aparecem como caixas de grandes dimensões, das quais as de Judd, ainda que bastante mais modestas no tamanho, poderiam ter derivado. No entanto, o facto de serem pintadas afasta-a dos outros minimalistas (inclusivamente, Judd chega a questionar Greenberg por este a classificar como minimalista), usando os objectos como telas que, como diz Greenberg, foram influenciadas pelos quadros expressionistas abstractos de Newman¹²². Daqui decorre a rejeição de Judd, já que Truitt se coloca numa posição de charneira entre a arte e a não-arte, pendendo para a primeira. Um exemplo do que acabei de explicitar é *Knight's Heritage*, de 1963 (anexo 10), em que o objecto, um rectângulo de acrílico em madeira apoiado no chão, de 153.7 x 153.7 x 30.5 cm, apesar de literalista no sentido em que apenas remete para a sua própria objectualidade, é pintado, o que suspende essa mesma objectualidade por via da deliberação em realizar uma obra de arte. Assim, estamos perante uma obra que não se limita a ter existência física, mas junta-se-lhe

¹²² Greenberg, “Changer, Anne Truitt”, 1968, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance*, p. 290.

também uma existência pictórica. E é isto que a “salva” da mediocridade do Minimalismo em geral.

O segundo artista, e de quem Greenberg se vai tornar um paladino, é David Smith, escultor norte-americano famoso pelas suas construções abstractas em metal (anexo 11). O valor que Greenberg lhe atribui vem do facto de Smith não ter sucumbido à doença que diagnostica em Giacometti e Henry Moore, a “artísticomania”, numa tradução muito livre de “artness”, no original ¹²³, ou seja, o medo de que o objecto não seja suficientemente artístico e possa vir a ser confundido com um objecto utilitário ou puramente arbitrário. De acordo com Greenberg, Smith terá sido o primeiro a importar a arte do “desenho aéreo em metal”¹²⁴ e de quem Calder parece ter sido um herdeiro directo. No entanto, tenho que ressaltar que, antes de Smith, a ideia de “desenhar no espaço” já era utilizada no continente europeu, como afirma Krauss, citando Julio Gonzalez, um dos mais importantes escultores modernistas, o qual, referindo-se às constelações, num ensaio dedicado a Picasso, disse: “São estes pontos no infinito que são os precursores desta nova arte: desenhar no espaço”¹²⁵. O próprio Greenberg, em “First Breeding of Modern Sculpture”¹²⁶, chama à colação os construtivistas russos, como Naum Gabo e Alexander Rodchenko, e os seus “desenhos no ar”. Assim, parece não ser descabido descortinar algum exagero na forma como Greenberg se refere à obra de Smith. Esta, declaradamente inovadora, é uma obra experimental na medida em que, tal como um cientista, usa os falhanços não como erro mas como parte de um processo.

¹²³ Greenberg, “David Smith”, in *Art and Culture, Critical Essays*, 1956, p. 204.

¹²⁴ Greenberg, “David Smith”, in *Art and Culture, Critical Essays*, 1956, p. 204.

¹²⁵ Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1997, p. 119.

¹²⁶ Publicado pela primeira vez na edição do quinquagésimo aniversário de *Art News*, Verão, 1952.

Portanto, não se pode deixar de considerar Smith como um escultor modernista. Por um lado, a sua obra assenta numa reflexão sobre si própria, avançando por tentativa-erro, sem peias de auto-censura ou auto-crítica. Por outro lado, associa a concepção à execução, o que não vai acontecer a minimalistas como Judd ou Andre, cuja ligação à obra se esgota na sua concepção, no limite intervindo na sua colocação. Por fim, apresenta uma ligação ao Cubismo, não como seu herdeiro, não por imitação ou emulação, mas como uma espécie de inevitabilidade. Como diz Greenberg, o aspecto cubista da sua “escrita à mão” acaba por ser algo que desenvolveu para si próprio, a partir das suas necessidades, e não algo que tenha aceitado à partida”¹²⁷. Greenberg diz, sobre Smith, que foi “provavelmente o mais poderoso ainda que subtil escultor [...] que este país alguma vez produziu”.¹²⁸

A ligação entre a escultura e o desenho é uma das consequências das referidas obras “desenhadas no ar”, relação esta que também Fried admite, referindo-se a artistas como Stella e Kenneth Noland pois chamam a atenção para os limites físicos do suporte das obras: Stella colapsa o formato literal na moldura, Noland pretende que a percepção dos limites físicos da moldura seja reduzida ao mínimo e, para tal, colapsa esses limites dentro das imagens pintadas. Desta forma, os dois ultrapassam os domínios físicos do suporte, cruzando-se com o melhor da “escultura avançada” do presente, numa referência explícita a Caro.

¹²⁷ Greenberg, “David Smith”, in *Art and Culture, Critical Essays*, 1956, p. 206.

¹²⁸ Greenberg, “Cross-Breeding of Breeding of Modern Sculpture” (<http://www.sharecom.ca/greenberg/crossbreeding.html>), 1952.

Leia-se, a este propósito, em “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, a análise das obras poligonais de Stella, onde Fried conclui que apresentam superfícies pictóricas baseadas no formato, havendo uma coincidência entre o formato literal, a silhueta do suporte, e o representado, que é tudo o resto, onde se incluem, por exemplo, o contorno dos elementos num determinado desenho. Isto, para Fried, é um avanço porque, se é verdade que no Modernismo uma superfície totalmente plana é uma impossibilidade, pois comporta sempre uma componente tátil (a textura da tela, mesmo virgem), o mesmo já não acontece se o foco for colocado no formato literal da tela, sendo este percebido apenas de forma visual. Neste sentido, dir-se-ia que Stella se vai aproximar ainda mais da ideia de pureza de Greenberg, já que as suas obras se apresentam expurgadas de uma propriedade que não faz parte de pintura, a sensação tátil. A substituição de uma estrutura pictórica baseada na qualidade plana da superfície por uma baseada no formato é visível quer nas *Stripe Paintings*, de Stella, de 1960, construídas partindo da borda da moldura para dentro da tela, quer nas *Spray Paintings*, de Jules Olitski, que se apresentam desprovidas de formato representado e cujos limites vão ser internos, numa espécie de moldura dentro da obra.

Tanto Greenberg quanto Fried continuaram, no entanto, a reclamar a superioridade da pintura em relação à escultura, pois toda ela é superfície (“all surface”, no original). Para Greenberg, as esperanças depositadas na escultura transformaram-se em desilusão¹²⁹, enquanto que Fried travou uma luta (inglória, porque perdida) contra a escultura minimalista.

¹²⁹ Greenberg, “David Smith”, in *Art and Culture, Critical Essays*, 1956, p. 203.

Conclusão

Greenberg foi um crítico de arte cuja visão informou gerações de artistas. Respeitando sempre o que via e, principalmente, os dados recolhidos pela sua própria experiência de observação e do contacto com os artistas, não se pode deixar de admirar a factualidade objectiva das suas observações, por um lado, mas também a gentileza e a flexibilidade da sua visão, por outro. Muitas vezes deturpada, outras tantas mal recebida, a sua presença é tão forte que leva os críticos de arte que se lhe seguem a transformarem-se em seus opositores, no que me parece serem tentativas de afirmação e de reclamação de “um quarto só seu”, em que podemos substituir a problemática feminista de Woolf pela da crítica de arte. Assim, tanto Fried, como Steinberg ou Krauss procuram o seu “quarto”, um espaço onde e de onde projectem as suas novas formas de ver a arte para o mundo. Mas, como penso ter deixado claro, não só a dificuldade em substituir Greenberg é imensa, como também acaba por se revelar infrutífera, já que todas as tentativas de “matarem” o mestre acabam por, ironicamente, o manter mais “vivo”.

Com Truitt, Greenberg assume que o cruzamento entre a pintura e a escultura está novamente no caminho da arte avançada, ao elogiar as suas peças monolíticas pintadas. Há até uma querela, que resultou no seu afastamento de Krauss quando, enquanto legatário do espólio de David Smith, decidiu mandar pintar algumas das suas peças. Neste sentido, parece que o próprio já antevê que o caminho da arte poderá vir a ser o da diluição de fronteiras entre as Belas-Artes e até entre as expressões artísticas e as não artísticas, seguindo o caminho aberto por Duchamp ao afirmar a “não arte” como arte.

No final de “Other Criteria”, Steinberg parece fazer uma crítica directa ao “reaccionarismo” de Greenberg quando, a propósito de Warhol e das “pinturas em leito horizontal” de Rauschenberg, diz:

É parte de um abanão que contamina todas as categorias purificadas. O aprofundamento das incursões da arte pela não-arte continua a alienar o *connoisseur* à medida que a arte deserta e parte para territórios estranhos, deixando o antigo critério de *stand-by* a governar um plano erodido.¹³⁰

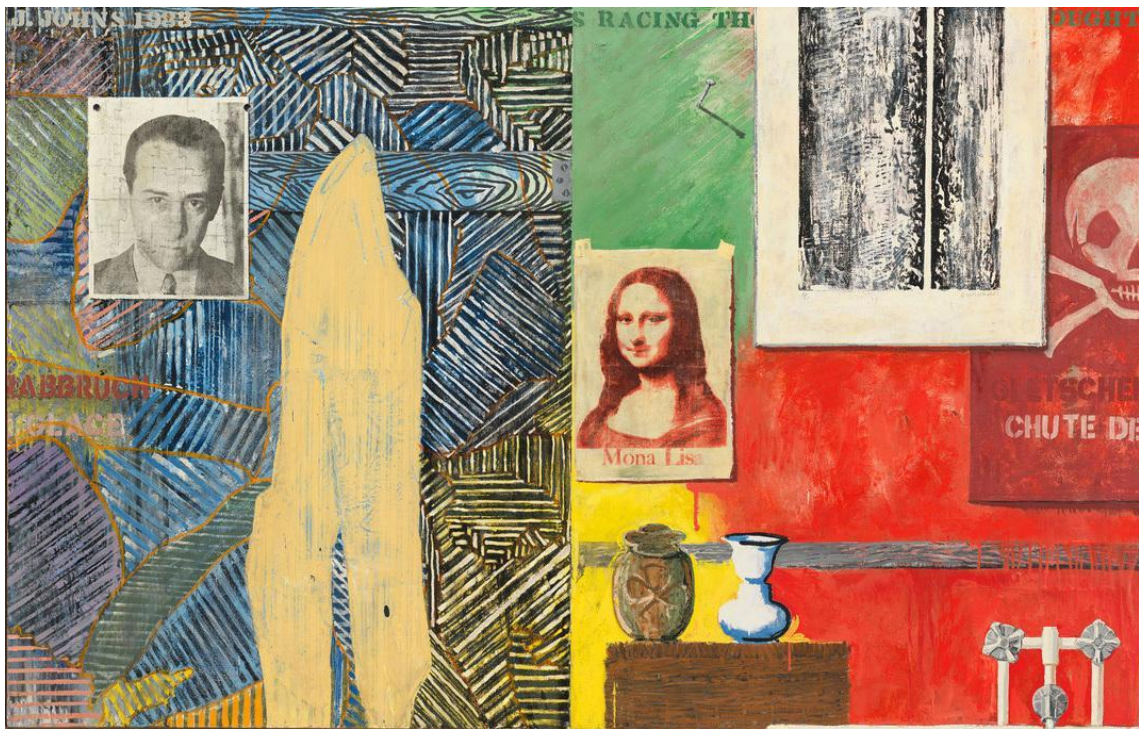
E talvez pudéssemos até afirmar que Greenberg acaba derrotado pelo trajecto da própria arte. Afinal, vivemos num tempo em que parece que tudo, mas mesmo tudo, parece poder ser arte. E não se afigura possível, neste momento, até pela falta de distanciamento temporal, saber se este novo “foco de infecção” das artes, como diria Lessing, vai ser tão ou mais produtivo do que o diagnosticado e curado por Greenberg e pelo Modernismo.

No entanto, não esqueçamos que Greenberg sempre afirmou que o objectivo dos artistas é fazerem boa arte e é função desta “manter a cultura em movimento”. E, se olharmos para as obras de artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, sabemos que Greenberg continua a ter razão. Porque, como diria Galileu, “e pur si muove!”

¹³⁰ Steinberg, “Other Criteria”, 1968, in *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, 1972, p. 91.

ANEXOS

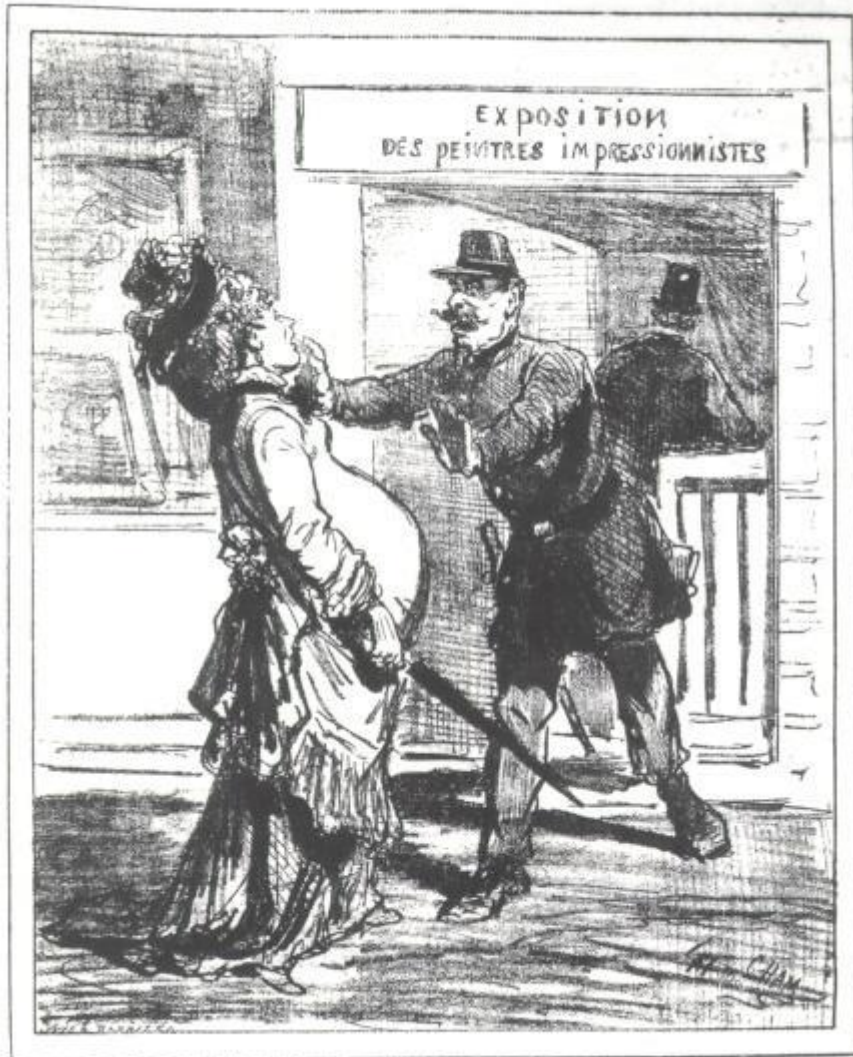
ANEXO 1



Jasper Johns, *Racing Thoughts*, 1983

<https://whitney.org/Events/99ObjectsRacingThoughts#cb67c483-b22f-44c2-9b0f-4e7eedf26caa>

ANEXO 2



— Madame! cela ne serait pas prudent. Retirez-vous!

t.staedelmuseum.de/en/

ANEXO 3



Imagem 1



Imagem 2

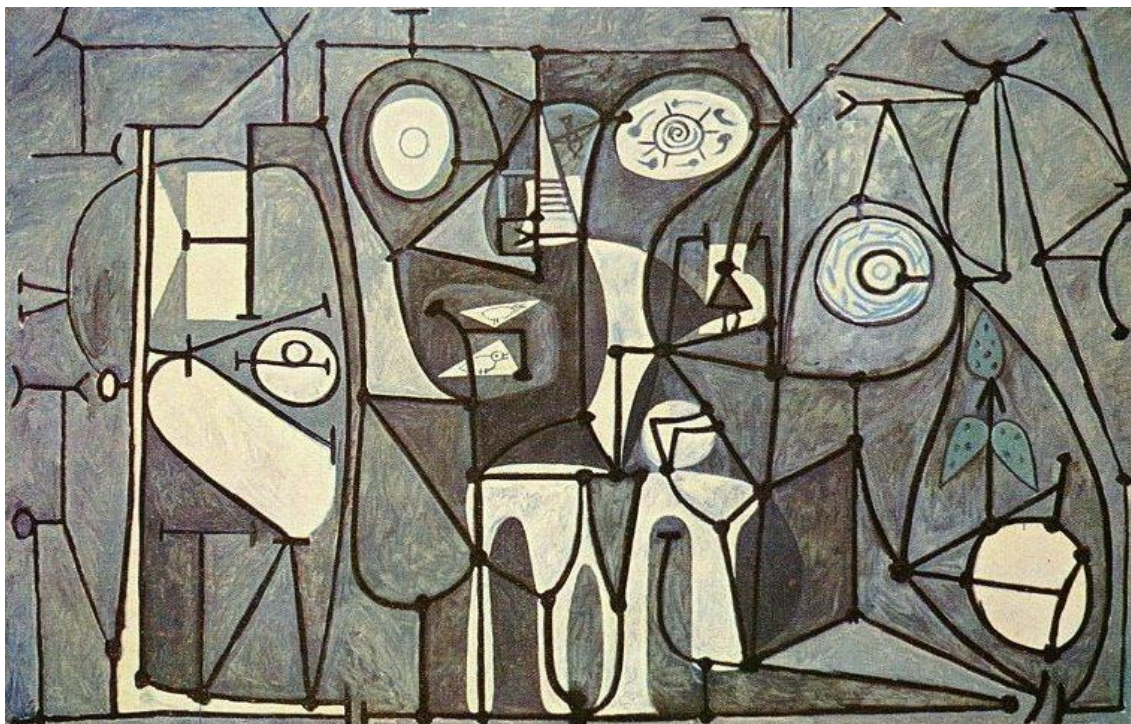


Imagem 3

Piet Mondrian: Imagem 1 - *Woods/Boslandschap*. 1898-1900; Imagem 2 - *The Red Tree*. c.1909; Imagem 3 - *Composition Trees II. / Compositie bomen II.* 1912

<http://www.abcgallery.com/M/mondrian/mondrian-4.html>

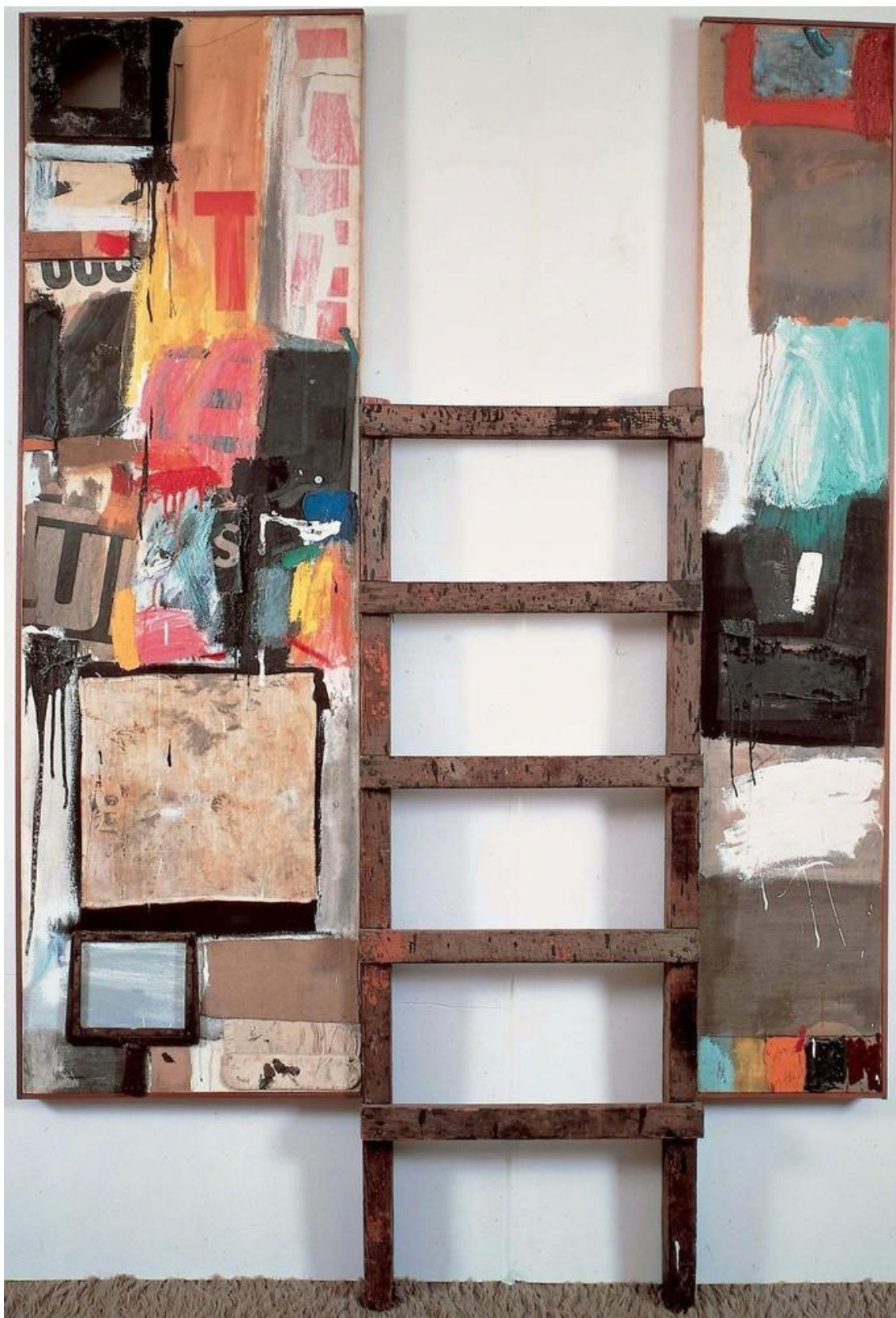
ANEXO 4



Pablo Picasso, *La Cocina*, 1948

[https://www.pablocicasso.org/the-kitchen.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](https://www.pablocicasso.org/the-kitchen.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)

ANEXO 5



Robert Rauschenberg, *Winter Pool*, Combine, 1959

<https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-winter-pool>

ANEXO 6



Barnett Newman, *Onement*, 1948

<https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948>

ANEXO 7



Anthony Caro, *Prairie*, 1967

<https://abstractcritical.com/wp-content/uploads/2013/11/Prairie.jpg>

ANEXO 8

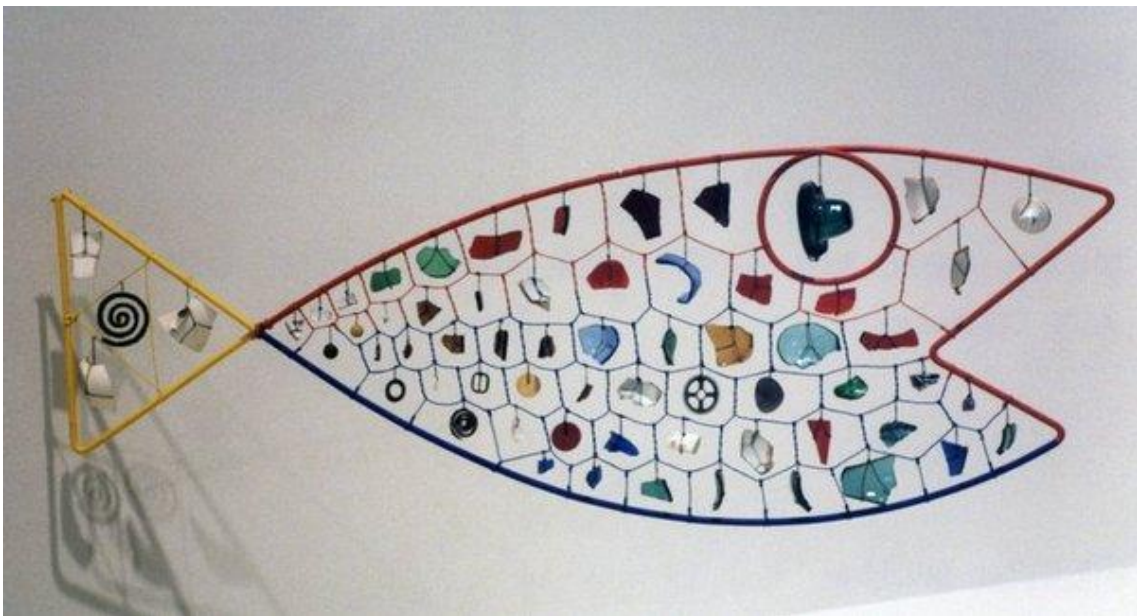


Pablo Picasso, *Guitarra de papel*, montada antes de 15 de Novembro, 1913
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088?locale=en>

ANEXO 9



Alexander Calder, *Mobile*, c.1932 <http://www.tate.org.uk/art/artists/alexander-calder-848>



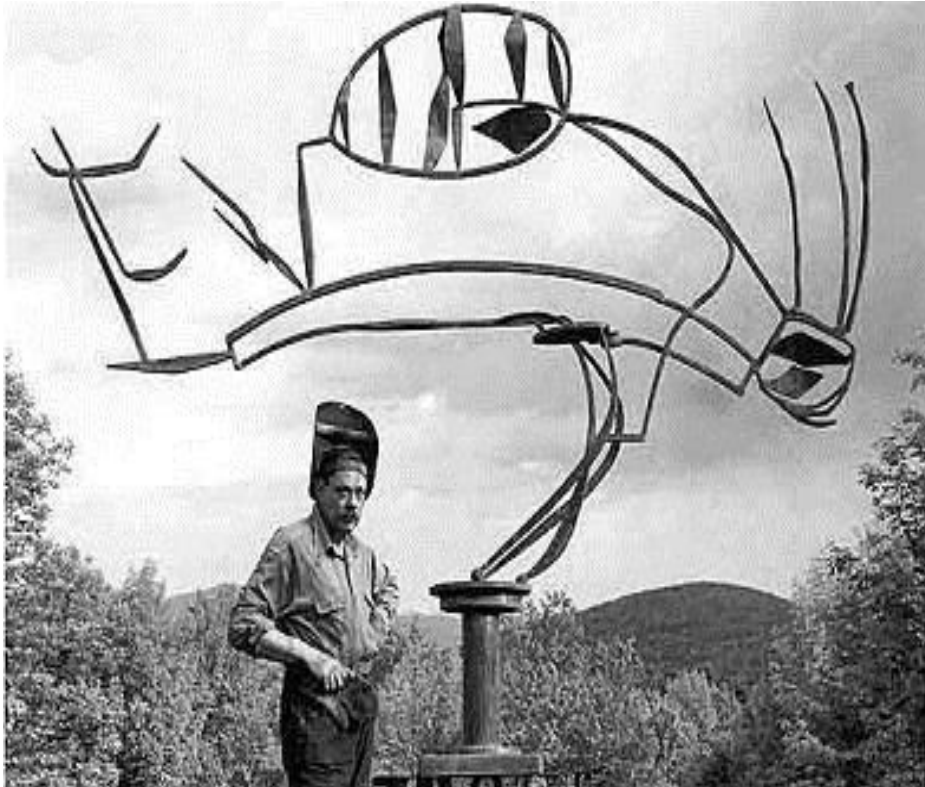
Alexander Calder, *Fish*, 1944 <https://www.wikiart.org/en/alexander-calder/fish-1944>

ANEXO 10



Anne Truitt, *Knight's Heritage*, 1963
<http://www.matthewmarks.com/los-angeles/artists/anne-truitt/>

ANEXO 11



David Smith, *Australia*, 1951

<http://nymag.com/arts/art/reviews/15714/>

Bibliografia

AAVV, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, 3ª ed., 2016.

AAVV, *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, Yale University Press, 2012.

AAVV, *Refracting Vision, essays on the writings of Michael Fried*, ed. Jill Beaulieu [et al.], Power Publications, Sydney, 2000.

AAVV, *The Golden Avant-garde: Idolatry, Commercialism, and Art*, University Press of Virginia, 2000.

Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas, Edited by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell Publishers, 1992.

Baudelaire, Charles, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, capítulo IV, FB Editions, 2014.

Becks-Malorny, Ulrike, *Cezanne*, Taschen, 2016.

Buchloh, Benjamin H. D., *Neo-AvantGarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, October, The MIT Press, 2000

Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, Duke University Press, 2ª ed., 2003.

Cavell, Stanley, "The avoidance of Love, A reading of King Lear", *Must We Mean What We Say*, Cambridge University Press, 2002.

Cavell, Stanley, "Music Discomposed", *Must We Mean What We Say*, Cambridge University Press, 2002.

Danto, Arthur C., *What Art Is*, Yale University Press, 2013.

Duve, Thierry de, *Between the Lines, Including a Debate with Clement Greenberg*, The University of Chicago Press, 1987.

Gamwell, Lynn, *Exploring the Invisible - Art, Science and the Spiritual*, Princeton University Press, 2002.

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, 1980.

Fried, Michael, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, 1998.

Fried, Michael, *Courbet's Realism*, The University of Chicago Press, 1990.

Fried, Michael, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, The University of Chicago Press, 1996.

Greenberg, *Art and Culture, Critical Essays*, Beacon Press Boston, 1961.

Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, ed. John O' Brian, The University of Chicago Press, 1993.

Greenberg, Clement, "Towards a Newer Laocoon", 1940, in *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgements, 1939-1944*, ed. John O' Brian, The University of Chicago Press, 1988.

Hughes, Robert, *The Shock of the New, Art and the Century of Change*, Thames and Hudson, 1980, reimpresso em 2012.

Joseph, Branden W., *Random Order, Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, October Books, The MIT Press, 2007.

Judd, Donald, "Specific Objects", 1965.

Kalb, Peter R., *Art Since 1980: Charting the Contemporary*, Laurence King Publishing, 2014.

Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 11ª ed., 1997.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trad. De Edward Allen McCormick The John Hopkins University Press, 1962.

Morris, Robert, "Notes on Sculpture", part I, *Artforum*, Fevereiro, 1966.

Read, Herbert, *Modern Sculpture, A Concise History*, Thames&Hudson World of Art, 1964.

Robert Rauschenberg, October Files 4, ed. Branden W. Joseph, ensaios de Leo Steinberg [et al.], MIT Press, 2002.

Steinberg, Leo, "Other Criteria" *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art*, 1972.

Williams, Richard J., *Form and Anti-Form, After Modern Sculpture: Art in the US and Europe, 1965-70*, Manchester University Press, 2000.

Webgrafia

Clement Greenberg

<http://www.sharecom.ca/greenberg/default.html> (27 de Novembro de 2017).

http://www.artspace.com/magazine/art_101/know-your-critics/the-10-essays-that-changed-art-criticism-forever-54846?utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=062517_Magazine_10%20Essays%20That%20Changed%20Art%20Criticism%20Forever_MASTER&utm_term=Master (27 de Novembro de 2017).

http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/minimalism-52622 (27 de Novembro de 2017).

<https://www.commentarymagazine.com/articles/art-politics-clement-greenberg/https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/21/the-man-who-made-monet-how-impressionism-was-saved-from-obscurity> (27 de Novembro de 2017).

Jasper Johns

<https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-jasper-johns> (27 de Novembro de 2017).

Outros

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1902> (27 de Novembro de 2017).